بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــة القاهـــرة
كليـــة الآثـــار
قسم الآثار الإسلامية

البلاطات الخزفية فى العمائر العثمانية بالوجه البحرى

دراسة أثرية فنية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير فى الآثار الإسلامية

إعــــداد

خالد حرفى خميس

إشـــــراف

أ . د / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
بكلية الآثار جـامعة القـــاهرة
ورئيس قسم الآثار الإسلامية
ووكيل الكلية سابقا

المجلد الأول

١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦م

الإجازة

أجازت لجنة المناقشة هذه الرسالة للحصول علي درجة الماجستير في الآثار من قسم الآثار الإسلامية بتقدير « ممتاز » مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأخرى بتاريخ ٣٠/٧/٢٠٠٦

بعد استيفاء جميع المتطلبات

اللجنة

الاسم	الدرجة العلمية	التوقيع
١- أ.د/ ربيع حامد خليفة	أستاذ	
٢- د/ ميرفت محمود عيسي	أستاذ مساعد	
٣- د/ احمد رجب محمد علي	أستاذ مساعد	

الكلمات الدالـة:

- البلاطات الخزفية الإسلامية
- العصر العثمانى
- الزليج
- المغاربة
- الأسكندرية
- رشيد
- فوة
- عبد الباقى جوربجى
- إبراهيم تربانة
- دومقسيس

ملخص الرسالة

تتألف الرسالة من مجلدين، الأول للنص ويقع فى (٤٣٥) ورقة، والثانى كتالوج الأشكال واللوحات، ويتضمن(١٥٨) شكل و(٢٢٩) لوحة، وينقسم المجلد الأول إلى تمهيد ومقدمة وأربعة فصول.

المقدمة تتضمن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية لمدن الوجه البحرى لمصر خلال العصر العثمانى

الفصل الأول البلاطات الخزفية بالعمائر الدينية

الفصل الثانى البلاطات الخزفية بالعمائر الجنائزية

الفصل الثالث البلاطات الخزفية بالعمائر المدنية

الفصل الرابع الاساليب الصناعة والزخرفية

ويشمل كذلك دراسة المراكز الفنية المختلفة التى أشتهرت بانتاج الخزف خلال العصر العثمانى.

وتنتهى الدراسة بالخاتمة التى تتضمن أهم نتائج البحث، والتى منها على سبيل المثال ، نشر العديد من التجميعات الخزفية للمرة الأولي والتى فقد جزء منها خلال إعداد الدراسة، اثبات وجود نهضة محلية فى صناعة البلاطات الخزفية بمصر خلال العصر العثمانى (ق١٢هـ/ ١٨م)، اظهرت الدراسة العلاقة بين المدرسة المحلية المصرية وبين نظيرتها المغربية الأندلسية.

يلي الخاتمة قائمة بالمصادر والمراجع.

شكر وتقدير

قال جل شأنه " واشكروا نعمة الله إن كنتم إياه تعبدون" فلله الحمد والمنة على ما أنعم به عليَ من فضل علمه ، وتلك نعمة كبرى. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم " لايشكر الله من لا يشكر الناس" ومن هذا المنطلق ومن باب الاعتراف بالفضل يطيب لى أن أقدم أسمى آيات الشكر والتقدير للعالم الكبير الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** أستاذ الآثار والفنون الاسلامية بكلية الأثار – جامعة القاهرة فهو جدير بكل شكر وثناء وحرى بكل تقدير وعرفان. فقد أحسن توجيهى وإرشادى ومنحنى من وقته وعلمه الكثير بسعة صدر ورحابة عطاء، وأمدنى بعدد كبير من المراجع والمصادر فضلا عما رجعت إليه من مؤلفاته وأبحاثه القيمة، تلك التى فتحت لى طريق البحث ويسرت عليَ ما تعسر، وما أنا فيه الساعة جزء من ثمرة جهده وتوجيهه، ومهما ذكرت في شخصه الكريم فلن أوفيه حقه من الاحترام والأعتزاز.

كذلك كل الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة الدكتورة **مرفت محمود عيسى** – أستاذ ورئيس قسم الأثار الإسلامية بكلية الآداب جامعة حلوان، فقد أستفدت من حواراتها معى اسفاده كبرى لمست في حديثها معنى العلم وتواضع العلماء ، فلها منى كل الشكر والتقدير، ولكم أرهقتها بجهد مطالعة وتقييم هذه الرسالة لما حوتها من كبر الحجم خاصة وأنا على علم بضيق وقتها، فجزاها الله عني خيراً.

كذلك خالص الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور **أحمد رجب محمد علي** أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بالكلية، فقد كان أقرب الاقربين لهذا البحث فقد توخيت السير على خطاه، وله فضل النصح والتوجيه وقد استفدت من أبحاثه القيمة في هذا المجال كثيراً، فكل الشكر والتقدير له، وجزاه الله خيرا على ما بذل من جهد وعناء في تقييم هذا البحث.

وكل الشكر والامتنان بل والعرفان لجميع أساتذة وعلماء قسم الأثار الإسلامية بالكلية..، هؤلاء جميعا تتلمذت على أيديهم وأنجزت دراستى بفضل جهدهم حين منحونى

فرصة الدراسة العليا فكل الشكر لهم جميعا، وأخص منهم بالذكر الأخ الدكتور **مصطفى جابر** الذى منحنى من وقته الكثير فى سبيل تذليل ما تعسر أمامى، فجزاه الله عنى خيراً.

ولا يفوتنى هنا أن أعبر عن عميق إمتنانى وخالص تقديرى للأخ الفاضل الاستاذ الدكتور محمد خالد فؤاد أستاذ التاريخ الإسلامى بجامعة الأزهر الشريف فلن تستطيع كلمات الشكر والثناء والعرفان بالجميل أن توفيه حقه، فجزاه الله خير الجزاء عما قدمه لي من عون ومساعدة وتحفيز دائم، سائلاً الله عز وجل أن يجزيه خيراً فى نفسه وزوجه وولده.

وكل الشكر لمن أسهم بقليل أو كثير معى بتيسير الطريق والإرشاد والمعاونة الصادقة وإلى الذين أدين لهما بعد الله بفضل الميلاد، الذين علمونى بداية الكلمات... إلى والدى الكرام... لهما الدعاء الصادق منى ولعل ما أنعم الله علىّ به من فيض يثلج صدرهما ويجرى الرضا على قلبهما...، وكذا الشكر كل الشكر لأخواتى الفضليات وفى مقدمتهن الإعلامية القديرة **سوزان حرفي** على دعمها المستمر والدؤب لي، فجزاها الله خير جزاء.

وبعد فإن أصابت هذه الدراسة الهدف منها فهذا ما أحمد الله عليه وهو الذى إليه قصدت .. وهو وحده الذى ينفع بهذا الجهد ويبارك فيه .. وإن عجزت عن بلوغ المساعى والأهداف فحسبى أنى اجتهدت وبحثت ولم أدخر جهدا .. وعسى ألا أحرم أجر من اجتهد.. وثواب من نوى.

والحمد لله الذى بنعمته تتم الصالحات

فهرس الموضوعات

تمهيد

إطار الدراسة ومنهجها ومصادرها

اهتم كثير من العلماء والباحثين بدراسة مختلف أفرع الفنون الإسلامية اهتماما كبيرا، ولاسيما البلاطات الخزفية التى تناولوها منذ نشأتها إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من ذلك لا تزال هناك موضوعات متعلقة بدراسة هذا الفرع من أفرع الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى فى حاجة إلى المزيد من الدراسة والمقارنة وربطها بالاتجاهات الفنية التى سادت الفن المصري فى العصر العثمانى بمختلف المدن المصرية.

لقد تم استخدام البلاطات الخزفية فى مصر خلال العصر العثمانى فى كثير من المنشآت لتزينها وإضافة نوع من الجمال والأبهة عليها. وهو ما ظهر فى كثير العمائر التى ترجع لهذا العصر سواء كانت فى القاهرة والتى احتلت مركز الصدارة فى استخدام هذا الأسلوب فى زخرفة العمائر، أو فى بعض المدن الأخرى، لاسيما مدن الوجه البحرى وخاصة الكبرى منها. فتشتمل العديد من العمائر التى شيدت بالوجه البحرى خلال هذا العصر وبصفة خاصة فى مدينة الإسكندرية، رشيد، مطوبس، فوة، أدفينا، ومدينة دمياط[1] على أعداد كبيرة من البلاطات الخزفية التى تمثل ثروة فنية لها قيمتها فى مجال دراسة الفنون الإسلامية فى مصر إبان العهد العثمانى.

ويلاحظ على هذه العمائر التى استخدم فى زخرفتها أسلوب الزخرفة بواسطة البلاطات الخزفية التنوع الواضح فى وظائفها، إذ نجد من بينها العمائر الدينية والجنائزية والمدنية... ، ومما يلاحظ أيضاً على البلاطات الخزفية التى استخدمت فى تزيين هذه العمائر التنوع الواضح فى مقاساتها وأسلوب صناعتها وزخارفها حيث نجد من بينها:

- بلاطات خزفية تنتمى فى أسلوبها الى المدرسة العثمانية.
- بلاطات خزفية تنتمى فى أسلوبها الى المدرسة المغربية التونسية والتى عرفت بأسماء مختلفة مثل زلار، زليزلى، زليج وهى المدرسة التى ازدهرت فى الشمال الافريقى خلال فترة القرنين (١١ – ١٢ هـ / ١٧ – ١٨م)، وتنقسم هذه البلاطات بدورها إلى بلاطات خزفية تحاكى فى عناصرها الزخرفية الأساليب الزخرفية العثمانية وأخرى تحاكى فى عناصرها الزخرفية الأساليب التى عرفت فى زخرفة البلاطات المغربية الأندلسية.

([1]) سوف أتي على ذكر المواقع والتعريف بهذه المدن فى حينه، وذلك عند الحديث عن البلاطات الخزفية المتبقية ببعض آثار هذه المدن.

- بلاطات خزفية تنتمى فى أسلوبها الى المدرسة الأوروبية وخاصة تلك التى ازدهرت فى جزيرة صقلية[1] بايطاليا الإسلامية خلال القرن (١٢ هـ / ١٨ م).

ولا شك أن دراسة هذه البلاطات سوف تكشف عن حلقة هامة من حلقات تطور هذا الفن فى مصر خلال الفترة موضوع الدراسة، ذلك إلى جانب ما تمثله من انعكاس واضح لمختلف التيارات الفنية التى وفدت على مصر من الشرق والغرب وتلاقت على أيدى الصناع والفنانين اللذين انتقلوا إلى هذه البلاد وتوطنوا بها.

أما عن الأسباب التى دفعتنى إلى اختيار هذا الموضوع فهى متعددة وكثيرة لعل أبرزها ما يلى :

اولاً: أن هذه البلاطات لم تحظ بدراسة شاملة تعتمد على حصر جميع أمثلتها فى العمائر موضوع الدراسة فى محاولة للتوصل إلى تصنيف عام يشملها من ناحية الزخارف، الألوان وأسلوب الصناعة، وكذلك نسبتها إلى المدارس الفنية المختلفة التى تنتمى إليها.

ثانياً: يلاحظ أن معظم الباحثين الذين اهتموا بدراسة عمائر الوجه البحرى فى العصر العثمانى قد انصب تركيزهم على النواحى المعمارية وما يتصل بها من دراسة للمخططات والعناصر المعمارية ولم يول أصحابها البلاطات الخزفية الموجودة بهذه العمائر الاهتمام الكافى، إذ أنهم اكتفوا فى معظم الأحيان بالإشارة إليها عند التعرض للحديث عن الفنون الزخرفية بتلك العمائر بعبارة "وبها بلاطات من القاشانى".

---

(1) صقلية: هى جزيرة من جزر البحر المتوسط، مثلثه الشكل (جنوب إيطاليا الحالية)، مقابلة لإفريقية، فتحها المسلمون رسمياً فى عهد بنى الأغلب على يد أسد بن الفرات عام ٢١٢هـ، وحكموها فترة وكانت إحدى المعابر الحضارية الإسلامية إلى أوروبا، وقد هاجر إليها عدد من الأفارقة وسكنوها وكونوا بها نواه المجتمع الإسلامى، وكانت وقتئذ جزيرة خصبة مثمرة رائعة الإحكام والعمران وبها عدد من مراكز العلم الرئيسة فى أوروبا وقتئذ، غير أن الغلبة الصليبية تمكنت منها وبقيت حتى الساعة. أنظر تفصيلياً عنها، الاصطخري: أبو إسحق إبراهيم بن محمد (ت ٣٤٠هـ/٩٥١م)، المسالك والممالك، نشره دي غوي، ١٩٨٧، ص٥٢. ياقوت الحموى: معجم البلدان، طبعة محققة، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤١١هـ / ١٩٩٠ م)، ج ٤، ص ١١٠٠. البغدادى: مراصد الإطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، تحقيق علي محمد البجاوى، جـ ٢، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، (١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م)، ص ٨٤٧.

ثالثاً: يلاحظ أن بعض هذه البلاطات ولاسيما تلك التى تنتمى إلى المدرسة المغربية التونسية تعرضت لكثير من عوامل التلف سواء كان ذلك الأمر ناتجا عن عوامل طبيعية مثل الرطوبة وعوامل بشرية مثل التعدى على هذه البلاطات بنزعها من أماكنها، ولا شك أن الدراسة سوف توثق هذه البلاطات بالتصوير الفوتوغرافي والأشكال التوضيحية.

رابعاً: التعرف على الخصائص والمميزات الفنية لهذه البلاطات وتصنيفها وفقا للمدارس الفنية التى تنتمى إليها وإبراز أوجه التشابه والاختلاف بينها ويبن تلك التى استخدمت فى زخرفة العمائر التى شيدت بالعاصمة القاهرة.

خامساً: دراسة المصطلحات والإشارات التى وردت فى مجموعة الوثائق العثمانية المحفوظة فى دور الحفظ المختلفة المتعلقة باستخدام البلاطات الزخرفية فى هذه الفترة.

سادساً: سوف تقوم الدراسة بعمل مقارنة بين نماذج بلاطات الزليج الموجودة فى العمائر فى الفترة موضوع الدراسة، والبلاطات التى تماثلها فى الأسلوب الصناعى والزخرفى فى العمائر العثمانية بشمال إفريقيا وبصفة خاصة فى ليبيا وتونس.

سابعاً: ربط البلاطات التى نزعت من أماكنها وحفظت فى بعض المتاحف بالآثار التى جلبت منها أو تلك التى تتشابه معها.

وقد قسمت بحثي هذا إلى تمهيد ومقدمة ثم أربعة فصول وخاتمة:

- يتناول الفصل الأول " **البلاطات الخزفية فى العمائر الدينية** " وتنحصر هذه البلاطات فى خمسة مساجد توزعت بين الإسكندرية ورشيد. وقد قمت بتوضيح أماكن البلاطات الخزفية بكل مسجد منهم، وتفصيل التصميمات والتكوينات الزخرفية سواء كانت تجميعات أو بلاطات منفردة. ثم توضيح الأساليب الفنية التى ظهرت بهذه التصميمات وما إذا كانت بلاطات محلية الصنع أو تم استيرادها من تركيا العثمانية أو من بعض المدن الأوروبية. والربط بينها وبين التكوينات والتصميمات التى ظهرت بعض العمائر الأخرى التى ترجع لنفس الفترة سواء بعمائر القاهرة أو بعمائر الشمال الإفريقى. فضلاً عن تناول مدرسة الصانع مسعود السبع وأهم مميزاتها الصناعية والفنية، باعتبار أن انتاج هذه المدرسة يعتبر الأكثر انتشاراً بين طرز البلاطات الخزفية بعمائر الوجه البحرى فى فترة العصر العثمانى.

- يختص الفصل الثانى بدراسة "**البلاطات الخزفية فى العمائر الجنائزية**" ويشتمل على ست قباب. تناولت بعد تحديد أماكن هذه البلاطات التصميمات والعناصر الزخرفية التى ظهرت بها. مع تفصيل التكوينات الزخرفية الجديدة التى لم تشاهد فى الكسوات الخزفية بالعمائر الدينية، ثم توضيح التأثيرات الفنية المختلفة التى وضحت فى هذه البلاطات ونسبة كل منها إلى الطراز الفني التى تنتمي إليه، مع بيان البلاطات غير المحلية الصنع.

- يتضمن الفصل الثالث دراسة "**البلاطات الخزفية فى العمائر المدنية**" ويحتوى على أربعة منازل تقع كلها بمدينة رشيد. قمت بتوضيح النمط المعمارى لمنازل رشيد وأهم مميزاته وسماته الفنية والمعمارية فى ضوء هذه المنازل. ثم تناولت تفصيل الطرز الزخرفية للبلاطات التى وجدت فى الغالب بالحجرات الرئيسية بهذه المنازل، مع توضيح الأسلوب الزخرفى العام الذى ساد بلاطات هذه المنازل، وتفصيل التكوينات الزخرفية التى وجدت بها ولم تشاهد فى بلاطات العمائر الدينية والجنائزية. علاوة على التعرض للمدارس الفنية التى تنتمى إليها هذه النماذج. وما إذا كانت بلاطات مستوردة من الخارج أو من انتاج المصانع المحلية.

- أما الفصل الرابع "**الأساليب الصناعية والزخرفية**" فقد اختص بدراسة المواد الخام، وطرق الصناعة، وأساليب الحرق، المستخدمه فى صناعة البلاطات الخزفية، ذلك فضلاً عن تناول التصميم العام للأفران التى كانت تستخدم لحرق هذه البلاطات مع بيان الشروط الواجب توافرها فى أنواع الوقود المستخدم فى الحرق. بالإضافة إلى طرق زخرفة هذه البلاطات بمراحلها المختلفة وأنواع الأكاسيد المختلفة التى تم استخدامها.

- كما ضم هذا الفصل دراسة المدرسة المحلية التى ظهرت بمصر خلال هذه الفترة، وأنها كانت رافدا مهماً من روافد المدرسة الأم التى ظهرت بشمال إفريقيا، والتعرف على أهم روادها مع بيان خصائص وسمات كل منهم. ذلك بالإضافة إلى دراسة المدارس الفنية التى لعبت دورا مهماً وهى المدرسة العثمانية، والمدرسة المغربية الأندلسية، والمدرسة الأوروبية. مع توضيح أهم خصائص كل منهم. ذلك فضلا عن

توضيح الأساليب الزخرفية والعناصر المكونة لها فى ضوء البلاطات موضوع الدراسة.

- أما **الخاتمة** فقد خصصتها لإبراز أهم النتائج التى توصلت إليها من خلال هذه الدراسة وهى متعددة ومتنوعة.

وتدعيماً للفائدة فقد ألحقت بنهاية البحث خريطة جامعة لمحافظات ومدن الوجه البحرى بمصر التى وجد بها عدداً من الآثار التى تمت دراستها بهذا البحث.

وقد اعتمدت فى إعداد هذا البحث على العديد من المصادر والمراجع والأبحاث والدراسات والمقالات سواء العربية أو الأجنبية وكذا الدوائر التليفزيونية المغلقة والقنوات الخاصة، التى تتصل بمجال دراستي هذه. وبالنسبة للمصادر والمراجع التى رجع إليها الباحث، فإنه كشأن عدد كثير من الباحثين يجمعون كل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبحث موضوع الرسالة وقد يوفق الباحث فى توظيف هذه المراجع أو يجانبه الصواب، إلا أن الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** قد أشار علي بترك عدد كبير من المصادر التى عدت إليها والسبب أنها لا تمس موضوع الرسالة بطريق مباشر أو إيجابى، وهو فى هذا أنقذ الباحث من الاسترسال فى استخدام ما لا طائل منه.

وقد أستفدت فى شأن منهجية البحث والتقسيم العلمى والتمحيص رسالة الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** وهى بعنوان " البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٨ " وهو بحث له قيمته وأثره الفعال فيما وجهت إليه. وقد راعيت التقسيم العلمى والتاريخى لهذه الفترة من رؤيتي للبحث السابق. وكذا استفدت منها فى منهجية وطريقة التحليل العلمى والفنى لأنماط البلاطات الخزفية التى ظهرت بالمادة العلمية موضوع الرسالة...، كما وجهنى الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** فى بعض نقاط مهمة أبهمت علي، فوضحها لي الأمر الذى ترتب عليه فتح الطريق أمامى لجديد من سبل استكشاف ما يفيد البحث.

وكذا أستفدت من مرجع " فنون القاهرة فى العهد العثمانى، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣ " للأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة**، حيث أمدنى بمعلومات عن النهضة المحلية فى صناعة البلاطات الخزفية خلال فترة موضوع الدراسة، وأيضاً التعرف من خلالها على دور طوائف الصناع المغاربة أصحاب الفضل فى إقامة النهضة المشار إليها. وكذلك تعرفت من خلال هذا المرجع على بعض أهم وأمهر أسماء الصناع المؤثرين والذى بلغنى منهم عدد قليل.

كما استفدت من كتاب " الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣ " للأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة**، حيث يتميز هذا المرجع بوضوح الأسلوب وبيان المعلومات وجزالة التعبيرات، وقد فتح لي أبواب استيعاب أهم فترة تجلت فيها حرفة صناعة البلاطات فى تركيا العثمانية، وخاصة من خلال عصرها الذهبى المتمثل فى القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين. وقد استكشفت من خلال هذا المرجع أهم مميزات الأسلوب الفنى والزخرفى والصناعى للبلاطات العثمانية التى وجدت أو أنتجت بكل قرن خلال الفترة محل الدراسة.

ويحق لي ذكر كتاب " الخزف التركى، القاهرة ١٩٦٠ " للدكتورة سعاد ماهر، الذى أفادنى فى خصائص ومميزات ومراحل تطور الخزف التركى. أما فيما يخص معرفة طرق الصناعة ومراحلها المختلفة وخصائص كل مرحلة منهم، فقد أستفدت من كتاب الفنون الإسلامية للأستاذة الدكتورة سعاد ماهر، وأيضاً من كتاب " الخزف الإسلامى فى مصر " للدكتور محمود إبراهيم.

كما أمدني الدكتور عبد العزيز محمود الأعرج من خلال رسالته " الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٢ " بمعلومات قيمة أفادنى فى التعرف بصورة كبيرة على خصائص ومميزات المدرسة المغربية الأندلسية لصناعة البلاطات الخزفية، ونماذج البلاطات الخزفية التى تضمنتها العديد من العمائر والمتاحف بشمال إفريقا لاسيما بالجزائر وتونس، ذلك فضلاً عن أبراز مدى تأثير النمط العثمانى فى صناعة وزخرفة البلاطات الخزفية فى صناعة الخزف بالمدرسة المغربية الأندلسية وخاصة بعد أن خضع معظم الشمال الإفريقى للدولة العثمانية.

وقد أشار مقال الأستاذ حسن عبد الوهاب الباحث المعروف فـــى الآثـــار الإســـلامية الوارد فى مجلة الهندسة بالعدد الحادى والثانى عشر فى أول ديسمبر ١٩٣٤، تحت عنـــوان "القاشانى[1] فى الآثار العربية بمصر" إلى الكثير من العمائر المصرية بمختلف أنواعها التـــى كانت تضم البلاطات الخزفية وتستخدمها لتزيين بعض أجزائها، والتى لا تزال بعضها قـــائم إلى وقتنا هذا، وهو ما أفادنى بصورة كبيرة فى تحديد كثير من أمـــاكن وجـــود البلاطـــات بالعمائر التى تخضع للفترة موضوع الدراسة والكائنة بالوجه البحرى بمصر، كالإســـكندرية ورشيد وفوة وغيرها من المدن الأخرى.

كذا عدت إلى المراجع الأجنبية بصورة كبيرة، ولعل أبرزها مرجع الأستاذ لين (Lane.A)، وهو بعنوان A Guide to the Collection of Tiles. Victoria and Albert" museum, London 1962 "، ومقال كلود بروست (prost.M.S) وهو بعنوان "Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt (Institut Français d'Archeogie Orientale du Caire, Tom TV1916."

وأيضاً مرجع الأستاذ الدكتور أرسفان (Arsevan.C.A)، والذى يحمل عنوان " Les Arts Décoratifs Turk. Istanbul, 1952 ". حيث أمدتنى هذه المؤلفات بكثير من المعلومات المتعلقة بموضوع الرسالة، لاسيما خصائص الخزف العثمانى وبخاصة خزف مدينة أزنيق[2].

---

(1) القاشانى: ـ أو القيشانى كما تسميه العامة ـ نسبه إلى مدينة قاشان الايرانية التى اشتهرت بمنتجاتها الخزفية لاسيما البلاطات وهى مدينة قرب أصبهان. ياقوت الحموى: معجم البلدان، ج ٥، ص ١٣٥٧. وهو فى المصطلح الأثرى بلاطات خزفية ملونة ذات زخارف كتابية أو نباتية أو هندسية فى الغالب، وتكسى بها بعض أجـــزاء من العمائر الإسلامية. واشتهرت صناعتها بمدينة قاشان بإيران خـــلال القـــرنين (٨-٩هـــ / ١٤-١٥ م). عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط ١، مكتبة مدبولى، القـــاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١٩.

(2) أزنيق: مدينة على ساحل بحر القسطنطينية، تشتهر بصناعة المماطر(السجاجيد) الأزنيكية. ياقوت الحموي، جـــ ١، ص ١١٠. وتقوم هذه المدينة على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقيه، وتقع شمال شرق مدينة بورصة بنحو ٤٥ ميلاً، كما أنها تقع على نفس المسافة من بحر مرمرة، وقد كانت هذه المدينة تشتهر فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية عامة، وأنه من المرجح أن بداية شهرتها بصناعة الخزف فى العصر العثمانى يرجع إلى فترة نهاية القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى. ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، ط ١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٥٨.

أما بالنسبة للمصادر المعاصرة للفترة العثمانية فقد عدت إلى الوثائق الخاصة بحجج أوقاف بعض المساجد التى قمت بزيارتها وتسجيل ما بها من مادة علمية "موضوع الدراسة". وأشهرها وثيقة الواقف إبراهيم تربانة المحفوظة برقم وقف (٢٧٥١- أوقاف) وهى موجودة بأرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، وكذلك وثيقة عبد الباقى جوربجى المحفوظة بنفس المكان برقم وقف (٢٣٨٣- أوقاف). وقد تعرفت من خلالهما على أهمية الوقف فى نشر سبل الحضارة الإسلامية، وقد أكدت لي الوثيقتان أن البلاطات الخزفية - الأصلية - محل الدراسة بهذين المسجدين تعود إلى تاريخ نشأتهما، وليست من ضمن الإضافات أو أعمال الترميم التى جرت بالمسجدين فى فترات لاحقة، واستفدت كذلك من الوثيقتين معرفة مصطلحات مغربية أطلقت على البلاطات الخزفية أنذاك، والتى لا تزال تستخدم بعضها إلى هذا الوقت المعاصر فى بعض مدن ومراكز الوجه البحرى مثل لفظ " زيلار، زليزلى، زليج ".

أما بالنسبة للدراسة التاريخية النظرية فقد رجعت إلى العديد من المصادر المتنوعة، ومنها " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " لابن إياس (ت ٩٣٠هـ / ١٥٢٥م)، " الروض المعطار فى خبر الأقطار " لابن عبد المنعم الحميرى (ت ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م). فقد أفادنى المصدر الأول فى تاريخ نقل أمهر الصناع والعمال والحرفيين الفنيين من القاهرة إلى استنابول والعكس. كما أنصف هذا المصدر العثمانيين فيما يخص عودة هؤلاء الصناع مرة أخرى إلى مصر ثانية، وهذا يبرئ الدولة العثمانية من تهمة خطف العمال والحرفيين المهرة وتجفيف منابع الصناعة الحرفية فى مصر، حيث تبين من المصدر نفسه أن السلطان سليمان القانونى قد أصدر فرمانا عام ٩٢٨هـ / ١٥٢١م يفيد بإعدام من يتأخر عن عودته لمصر ويستمر بالإقامة فى استانبول، مستفيداً فى ذلك من التحليل الذى قام به الدكتور عبد العزيز الشناوى فى كتابه " الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها، القاهرة ١٩٨٢ "، وكذا مرجع الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** " فنون القاهرة فى العهد العثمانى ".

أما المصدر الثانى فقد وصف عددا من مدن الوجه البحرى والتى عدت إليها لدراسة ما بها من أثار إسلامية. ولم يفتن الاستفادة بمصدر " معجم البلدان، ببيروت ١٩٩٠ " لياقوت الحموى (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩ م)، والذى أفادنى فى معرفة أماكن البلدان والمدن االمختلفة التى عدت لدراسة آثارها وتاريخ بنائها.

وقد استعنت بكتب الرحلات مثل "تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، بيروت ١٩٩٢" لأبن بطوطة المتوفى عام (٧٧٩هـ / ١٣٧٧م) الذى أتى على ذكر بعض مدن الوجه البحرى فى سياق حديثه عن رحلته بمصر. وكذلك " رحلة الأمير رودلف إلى الشرق، القاهرة ١٩٩٥ " ترجمة ودراسة الدكتور عبد الرحمن عبد الله الشيخ، وقد أفادنى فى طريقة تناوله لوصف الآثار والأحداث أثناء رحلته هذه، مما جعلنى شديد الملاحظة لكل كبيرة وصغيرة للعمائر الإسلامية موضوع الدراسة وما طرأ عليها من تغير أو تحديث وبصفة خاصة البلاطات الخزفية التى تزينها وذلك قدر إمكانى واستطاعتى البشرية.

ولم تكن الاستفادة قاصرة على المصادر والوثائق والمراجع السابقة بل أن " القاموس الجغرافى، القاهرة ١٩٩٤ " لمحمد رمزى أفادنى فى معرفة بلدان العصر الحديث وتتبع نموها وتطورها، وكذلك واستفدت فى الجانب الاقتصادى فى الفترة الخاصة بموضوع الدراسة من كتاب الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم وهو " فصول من تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى فى العصر العثمانى، القاهرة ١٩٩٠ "، ومن كتاب الدكتورة نللى حنا المصادر بعنوان " ثقافة الطبقة الوسطى بمصر العثمانية، القاهرة ٢٠٠٤ " والذى ترجمة الاستاذ الدكتور رءوف عباس. وتعرفت من هذين المرجعين على الطوائف المختلفة والجاليات التى وفدت على مصر واستقرت بها، وأيضا الأحوال الاقتصادية بمصر العثمانية ونظم سير الطوائف الحرفية بها.

وقد عدت إلى عدد من الدوريات المهمة منها مجلة كلية الأداب بجامعة القاهرة العدد ٥٧ عام ١٩٩٢، وذلك إلى مقال "جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية " للاستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة**، وكذا " المجلة التاريخية المغربية " إلى مقال بعنوان " وثائق عن دور الجاليات المغربية فى تاريخ مصر فى العصر الحديث " العددين السابع والثامن ١٩٧٧. وأيضاً إلى نفس المجلة بالعدد التاسع والعشرين والثلاثون لسنة ١٩٨٣، لمقالات مختلفة للكاتب الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم. وكذا إلى مجلة " المجلة العربية للعلوم الإنسانية " وذلك فى عددها التاسع ١٩٨٣، لمقال العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إبان العصر العثمانى لنفس الكاتب.

أما عن أهم الدوائر التلفزيونية المغلقة...، فبالرغم من تعددها وكثرتها وتنوع مجالاتها إلا أن المواقع والمقالات التى تصب فى مضمون الدراسة لم تكن متوفرة بالصورة المطلوبة، وكذا لم تتميز مادتها العلمية بالتخصص المنوط بها والمفروض تواجده بمثل هذه الدوائر. وقد عدت إلى موقع" www.kaf.gov.eg/architecture "، وموقع " www.aljesr.nl/hollanda.com " ، وكذا موقع " www.egypt.com/egyptana/Egyptian "، حيث أفادني الأول بالعديد من المعلومات عن بعض العمائر الإسلامية ببعض مدن الوجه البحرى، لاسيما فى مدينة رشيد وفوة، أما الثانى فقد أفادني بالتعرف على مدينة دلفت الهولندية. والثالث فقد أمدنى بمعلومات عن محمد علي باشا وفترة حكمه (١٨٠٥: ١٨٤٨م).

وأخيراً فإن ما ذكرته من مصادر ومراجع ورسائل ودوريات علمية هى على سبيل المثال لا الحصر. على أنني عدت إلى مصادر أخرى لم نستفد منها بصورة مباشرة حيث لم تزودني بمعلومات فى الرسالة وإنما أمدتني شفوياً وفكرياً، وهى تتمثل فى حوارات مع متخصصين فى مجال الدراسةعلى رأسهم الاستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة**، وكذا عدد من المهندسين الدارسين فى مجال الترميم، والذى حظى الباحث بلقائهم أثناء بعض زيارته الميدانية للمساجد الأثرية موضع الدراسة، كما أفادنى كثير من مفتشى الأثار المسئولين عن هذه المساجد وبخاصة فى عمليات تجديد وترميم هذه المنشأت، وقد عدت إلى بعض المهندسين المعماريين المتخصصين فى مجال البناء بغرض معرفة المواد المستخدمه فى البلاطات الأصلية وتلك التى أستخدمت فى البلاطات البديلة.

وقد واجهت الباحث كثير من **الصعوبات** مثله فى ذلك مثل العديد من الباحثين والدارسين العاملين فى معترى الحقل العلمى وخاصة الذين يهدفون منهم الوصول إلى غايتهم العلمية المنشودة، إلا وهى الخروج بأبحاثهم العلمية بأفضل صورة ممكنه محققين الأهداف المرجوة منه.

والباحث إذ يسجل ما تعرض له من صعوبات أنما يأتى من قبيل إظهار بعضها لكل من يريد الخوض فى غمار هذه الطرقات راجياً من الله أن تنير له ولو جزءاً بسيطاً من طريقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يأتى توضيح بعض هذه الصعوبات فى خضم تأكيد

وترسيخ أن طريق البحث العلمي يكتنفه كثير من المعاناة والأشواك، وليس مفروشاً بـــالورود كما يظن بعض المنتسبين إلى مجال البحث العلمي.

تعد مشاقة اختيار موضوع البحث والدراسة المناسب للباحث مـــن حيـــث ميولـــه وقدراته من جهة، وتوافر مقاومات نجاح الدراسة الخاصة بموضوع البحث من جهة أخـــرى، هى أول ما يواجهه الباحث من صعوبات. وكأى باحث جيد رأيت انه لزاماً علي المضى قدماً فى جمع المادة العلمية على أرض الواقع، وذلك بعد التحديد المبدئي لموضوع بحثى، وذلـــك للوقوف عن قرب ولو بصورة أولية إلى ما يتوافر لهذا البحث من عوامل نجاح تعتمد علـــى منهجية البحث العلمى المتفق عليها، وهو ما جعلنى أقوم بالعديد والعديد من الرحلات لكثيـــر من الأماكن المختلفة والمتنوعة بمحافظات ومدن وقرى الوجه البحرى بمصر للوقـــف علـــى الأبنية الإسلامية العثمانية المختلفة التى تضم بلاطات خزفية، ومن ثم الارتحـــال إلـــى هـــذه الأماكن مرات عديدة ومتكررة حتى يتثنى للباحث الوقوف على ماهية البلاطات التى تتضمنها هذه المنشآت.

وكذا مروراً بتوثيق مجموع هذه البلاطات عن طريق الصور الفوتوغرافية الجيـــدة التى جاءت بعد استهلاك كم كثير ومتعدد من الصور غير الصالحة أو تلك غير الجيدة، حيث كان يتطلب الأمر فى بعض الأحيان السفر مئات الكيلومترات لالتقاط صورة واحدة أو بضعة صور بدلا من تلك التى لم تكن على مستوى عال من الجودة. وانتهاءً بمرحلة كتابـــة وطبـــع الأوراق التى تترجم ما قام به الباحث خلال رحلته العلمية للخروج ببحثه إلى أقرب صـــورة للتمام.

وقد التصق بالسير فى هذا الدرب مشاقة بدنية كبيرة، حيث تطلب من الباحـــث بـــذل مجهود بدنى كبير متمثل فى الانتقال من محافظة إلى أخرى، ومن مدينة إلى مدينة ثانية، ومن قرية إلى أخرى، والذى استلزم معه فى أحيان كثيرة إيصال الليل بالنهار فى محاولة لإحراز بعض التقدم فى خطوات إعداد وتوثيق المادة العلمية، وأيضاً الانتقال من مكان لأخر لاســـيما المكتبات العلمية المتخصصة وقضاء أوقات طويلة بها للغوص فى أعماق مـــا تحتويـــه مـــن ذخائر علمية عسى أن أجد ما ينفعنى ويفيد مجال بحثى، ومن أبرز هذه المكتبات مكتبة جامعة

القاهرة، ومكتبة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأيضاً مكتبة المركز الثقافى الفرنسى، وكذا مكتبة المركز الثقافى التونسي والمركز الثقافى الجزائرى.

وتعد مشكلة جمع المعلومات والمادة العلمية من أهم الصعوبات التى واجهت الباحث والتى كادت تثنيه عن المضى قدماً فى أتمام دراسته، حيث وجد الباحث معاناة عظيمة فى البحث عن المصادر والمراجع والموسوعات العلمية والدوريات والدوائر التليفزيونية المغلقة من جهة، ومن جهة أخرى مشقة تحصيل المواد العلمية المختلفة بهذه المصادر والمراجع ومزج بعضها ببعض ومقارنتها مع بعضها البعض ومع ما يوجد بأرض الواقع فى محاولة فحص وتمحيص كل ما جاء بها ويخص موضوع دراسة الباحث. ذلك فضلاً عن كثير من الصعوبات التى لا مجال للحديث عن ذكرها، حيث أكتفى بذكر ما سبق والذى يمثل فى ذات الوقت أعم وأكثر الصعوبات شيوعاً التى قد تواجهه كل باحث ودارس ينتمى إلى مجال الحقل الأثرى.

هذا ومما لاشك فيه أن هذه الصعوبات وغيرها بل وأضعاف أضعافها تهون فى سبيل تحقيق الهدف المرجو من هذه الدراسة ألا وهو إضافة ولو لبنة صغيرة فى الصرح العلمى العظيم الذى شيده من سبقنى من علماء، وما أنجزه بعدهم العلماء الحاليون حفظهم الله وأمدهم بالصحة والعافية حتى يضيفوا إلى هذا البناء والصرح العلمى ما ينفعهم وينفعنى.

كما رأيت لزاماً على ومن باب أعطاء الحق لكل ذى حق أن أتوجه ببالغ وعميق الشكر إلى كل من قدم لي يد المساعدة ووقف بجانبى منذ التفكير فى القيام بهذه الخطوة إلى الانتهاء منها، سواء كانت هذه المساعدة مشاركة معنوية أو كلمة طيبة أو كانت مساعدة إيجابية فعالة عن طريق مساعدتى فى الحصول على بعض المراجع والمؤلفات التى أفادت وأمدت الدراسة بمعلومات قيمة، والذين لولا أن الله قيدهم وجعلهم سبباً، ما كنت استطعت الحصول على هذه المؤلفات. هذا وأخص بالذكر من هؤلاء الأستاذ الدكتور **ربيع حامد خليفة** الذى لم يبخل علي بما لدية من ثروة علمية وذلك عن طريق المناقشات وتصحيح مسار الدراسة فى أوقات كادت أن تنحرف عن مسارها الطبيعى، وأيضاً من خلال فتح قلبه لي قبل مكتبته ومكتبه فى أي وقت أشاء.

لذلك أتمنى من الله أن يخرج هذا البحث على خير وجه وأن يكون عند حسن ظن أساتذتى به، هذا وإن وفقت فى تحقيق ذلك فهو من عند الله عز وجل، وأن قد جانبنى الصواب فى بعض الأحيان فهو من نفسي، وأسأل الله تعالى أن يجعل هذه الدراسة فى ميزان حسنات كل من وقف بجانبى وخاصة السادة القائمين على تقيم هذا العمل المتواضع، كما أسأله عز وجل أن ينفع هذا العمل الأمة الإسلامية والعالم أجمع.

وأخيراً حين شرعت فى هذا البحث كان بخلدي أن يظهر فى أصوب صورة له بغية الوصول لحد أقرب إلى الكمال، وكلما أعدت النظر فيه وقلبت بين صفحاته أبدل وأغير وأصوب والأمر لا ينتهى...، وكما قال الأديب الأصفهانى " ... كلما راجع أحدنا ما صنف قال:- لو أن هذه الجملة مكان هذه أو هذه بدل هذه لكان أجدى وأنفع، ولو اختزلنا لكان أكمل وأصوب...، ويمضى أحدنا والكمال ليس له..."، وربما كان بوسعى بلوغ درجة قريبة من الكمال، لكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه فإن وفقت فهذا ما توخيته وهو توفيق من الله فحسب، وإن جانبنى الصواب فيما شطح به القلم أو شردت به النفس أو عجز النظر فهو من ذاتى والكمال لله وحده.

أسأل الله أن يجعل ما خط القلم فى ميزان الحسنات وفيه ما يفيد الباحثين ولا نحرم نصح الناقدين المخلصين.

مقدمة

الأحوال الاقتصادية لمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى

لقد خضعت لسيطرة الدولة العثمانية[1] كثير من الأمـم والممالـك سـواء فتحـاً أو طواعية، فقد آلت إليها مفاتيح كثير من الدول سواء فى أوروبا أو أسيا أو إفريقيا، ومن بـين الدول التى خضعت لسلطانها مصر، حيث تمكن السلطان العثمانى سليم الأول مـن فتحهـا، وهزم المماليك بزعامة طومانباى فى موقعة الريدانية عام (٩٢٣هـ / ١٥١٧م)، ثم أصـدر قراراً بشنقه على باب زويلة، ومنذ ذلك التاريخ دانت مصر لتبعية الدولة العثمانية[2].

وبعد أن تم لسليم الأول فتح مصر وضع لإدارتها نظاماً يكفل بقاء خضوعها له أبداً، فأودع مقاليد حكمها فى يد ثلاث سلطات، وكان تنافس كل منهم مع الأخر كفيل لتحقيق بغيته، وتتمثل هذه السلطات فى (الوالى، جيش الحامية العثمانية، المماليك). وأتم هذا النظام السلطان سليمان القانونى بعد توليه الحكم، وذلك بعد وفاه والده سليم الأول سنة (٩٢٦هـ/١٥٢٠م)[3].

وبالرغم من قضاء العثمانين على الدولة المملوكية فى مصر من الناحية السياسية إلا أن السلطان سليم لم يعمل على التخلص من البقية المتبقية من أمراء المماليك بل عفـا عـنهم مكتفياً بما نالهم من هزيمة، وقد شكل أمراء المماليك فى هذه الفترة عنصراً مهماً من عناصر الحكم والإدارة فى مصر العثمانية المملوكية وهى التسمية التى أطلقهـا بعـض المـؤرخين المحدثين على هذه الفترة للدلالة على أهمية الدور المملوكى[4].

ترتبط أية نهضة حضارية فى مكان ما، أرتباطاً وثيقاً بالأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بهذا المكان التى تنشأ فيه، ولذلك فقد أثرت هذه الأوضاع تارة بالإيجاب وتـارة أخرى بالسلب فى مستوى ارتفاع وانخفاض التقدم والرقى الحـضارى بمـصر علـى مـر

---

(1) للتعرف على الدولة العثمانية من حيث التكوين والنشأة إلى نهايتها. أنظر، احمد شلبى: موسوعة التـاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية، ج ٥، ط ٥، مكتبة النهضة المصرية، القـاهرة، ١٩٨٢م، ص ٦٦٦ إلـى ٧٦٧. وأيضاً رضا هلال: السيف والهلال" تركيا من أتاتورك إلى أربكان" الصراع بين الموسسة العـسكرية والإسلام السياسى، دار الشروق، القاهرة، (١٤١٩هـ / ١٩٩٩م)، ص ٢٧ : ٤٥.

(2) ابن زنبل الرمال: آخرة المماليك، " واقعة السلطان الغورى مع سليم العثمانى"، تحقيق عبد المنعم عـامر، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٥٣.

(3) عمر الإسكندر، سليم حسن: صفحات من تاريخ مصر، تاريخ مصر من الفتح العثمانى إلى قبيل الوقـت الحاضر، مراجعة الكابتن أ. ج. سفدج، مكتبة مدبولى، القاهرة، (١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م)، ص ٥٩ ومابعدها.

(4) ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية، دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فـى فنون الزخرفةالمعمارية، مجلة كلية الآداب، القاهرة، ١٩٩٢م، عدد خاص ٥٧، ص ٢٨٢، ٢٨٣.

عصورها، ولاسيما خلال فترة الحكم العثمانى لها الذى دام نحو ثلاثة قرون (٩٢٣-١٢١٣هـ / ١٥١٧- ١٧٩٨م)(١).

وقد كان المجتمع المصرى فى ظل الحكم العثمانى مجتمعاً طبقياً تميزت فيه الطبقة الحاكمة باستقلالها عن سائر طبقات المجتمع وبمكانة أفرادها وبمستواهم الاقتصادى المرتفع ونفوذهم القوى. وتمتع كذلك أهل المدن بامتيازات خاصة وانقسموا إلى طوائف مختلفة مثل التجار والحرفيين والمثقفين، وكان لكل طائفة من هؤلاء عاداتها وتقاليدها وشيخها المسؤول عن تصرفات أفرداها. أما الطبقة العامة والتى مثلت غالبية أبناء الشعب المصرى فقد كانت تعانى كثيرا لكثرة أعبائها الثقيلة، هذا بالإضافة إلى عزلتهم عن فئات المجتمع الأخرى(٢).

ولم تكن أقاليم ومدن الوجه البحرى فى مصر – خلال هذا العصر – بمعزل عن الأحداث والأوضاع الجارية بالقطر المصرى، ولاسيما تلك التى تحدث بالقاهرة وما يترتب على عليها من أثار إيجابية أو سلبية. حيث نشطت بعض هذه المدن وظهرت بها طفرات حضارية شابهت مثيلتها بالقاهرة أو تفوقت عليها فى بعض الأحيان، وهو ما نراه فى بعض المدن التى تمثل حلقة إتصال مع العالم الخارجى، كالمدن التى تمتلك موانى مثل الإسكندرية، رشيد، دمياط...، وتلك المدن التى تمثل معبراً رئيسياً لرحلات الحج والتى ربما مكثت بها هذه الرحلات للراحة والدعم بالمؤن اللازمة، حيث كانت رحلة الحج السنوية إلى الأماكن الإسلامية فى الحجاز والقدس من العوامل المحركة للنشاط التجارى عبر الطرق البرية(٣).

وقد لعبت بعض هذه المدن دوراً حضارياً مهما، حيث أضحت ملتقى للجاليات الأجنبية – ذلك مع كونها مدن جاذبه للسكان الأصليين من مختلف الطبقات والمستويات الاجتماعية– ومن أبرز هذه المدن كانت مدينة الأسكندرية، ورشيد، ودمياط، وفوة، ومدينة مطوبس(٤). وقد

---

(١) مصطفى رمضان: مصر العثمانية، مكتبة الحسين الجامعية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٨، ٩.

(٢) علماء الحملة الفرنسية: وصف مصر " قاهرة المماليك"، ترجمة منى زهير الشايب، ج ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٧، ٨.

(٣) فاروق عثمان أباظة: تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وأثرة على سواحل مصر الشمالية أثناء القرن السادس عشر، بحث مقدم لندوة (سواحل مصر الشمالية عبر العصور)، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٠٠)، إعداد عبد العظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢٤٠.

(٤) حسن عبد الوهاب: القاشانى فى الأثار العربية بمصر، مجلة الهندسة، السنة ١٤، العدد ١١- ١٢، القاهرة، أول ديسمبر ١٩٣٤م، ص ٢٩٠.

أصبحت معظم هذه المدن مراكز تجارية هامة يقصدها العديد من راغبى التجارة، أو مزاولة ما يتعلق بها من مهن ووظائف، مما أدى إلى انتشار ورواج الحركة التجارية بها، وهو ما ترتب عليه زيادة أعداد قاطني هذه المدن وارتفاع كثافتها السكانية، مما استلزم معه التوسع العمراني، وهو ما يفسر نشاط حركة البناء والازدهار المعمارى بهذه المدن والتى تظهر بمختلف أنواع العمائر سواء كانت عمائر دينية، أو جنائزية، أو عمائر مدنية(1).

ولما كانت حركة التطور والنمو العمرانى لأية منطقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأحوال الاقتصادية بها، فرأيت إلقاء بعض الضوء على هذا الجانب بهذه المدن بصفة عامة، مركزاً على أهم مدن هذا الوجه خلال تلك الفترة والتى كانت أبرزها مدينة فوة، ورشيد، والإسكندرية. حيث أولت الدولة العثمانية اهتماما شديداً ببعض هذه المدن، سواء من الناحية الاقتصادية أو من الناحية السياسية الإدارية وأعتبرتها أقاليم إدارية خاصة مما جعلها تتمتع بإدارة متميزة، جعلت لكل من مدينة رشيد والأسكندرية حاكما خاصاً بها يتبع لإشراف الباب العالى باستانبول ويعين من قبل السلطان العثمانى(2) ويعرف بالقابودان(3).

وقد جاءت مدينة **فوة**(4) على خريطة المدن الهامة بمصر خلال العصر العثمانى، حيث عملت كحلقة اتصال هامة تربط بين قوافل ورحلات التجارة القادمة من الخارج إلى

---

(1) ماكس هرتز: لمحة فى تاريخ فن العمارة وسائر الفنون العثمانية بمصر، ترجمة علي بهجت، القاهرة، ١٩٠٩م، ص ٢٤١.

(2) نفين مصطفى حسن: رشيد فى العصر العثمانى دراسة تاريخية وثائقية، مراجعة وتقديم: محمد محمود السروجي، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص ١٤١.

(3) قابودان: أو قبطان تعنى قائد بحرى حيث كان لكل ميناء من موانيء مصر خلال العصر العثمانى قابودان، حيث وجد قابودان لكل من ميناء رشيد، الأسكندرية، دمياط ، السويس. ليلى عبد اللطيف: الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٤٥٢.

(4) فوة: بليدة على شاطيء النيل قرب رشيد، بينها وبين البحر نحو خمسة أو ستة فراسخ، وهى ذات أسواق ونخيل كثير. أنظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، جـ ٥، ص ١٣٤٥. أسمها القديم بوى، وقد وردت فى جغرافية أميلينو، وفى نزهة المشتاق، وفى قوانين ابن مماتى، وفى تحفة الإرشاد، وفى سنة (١٨٢٦م) أنشىء قسم بلاد الأرز غرباً وجعلت فوة مقراً له لأنها أكبر قراه وأعمرها، وكانت دائرة إختصاصه فى ذاك الوقت تشغل عدة بلاد من مديرية الغربية، وفى سنة (١٨٧١م) سمي مركز بلاد الأرز غرباً، وفى ٢١ فبراير سنة (١٨٩٦م) سمي مركز فوة لوجود المركز بها ولا يزال إلى اليوم. أنظر محمد رمزى: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥ م، القسم الثانى، البلاد الحالية، ج ٢، المحافظات ومديريات القليوبية والشرقية والدقهلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ م، ص ١٠، ١١٣.

ميناء الأسكندرية، وبين القوافل القادمة من القاهرة وميناء بولاق والتى يراد تصديرها إلى خارج مصر[١]. وقد كانت هذه المدينة مرتبطة بميناء الأسكندرية من خلال قناة ملاحية حتى أواخر القرن التاسع الهجرى، الخامس عشر الميلادى[٢]، إلا أن أهمية هذه المدينة أخذت فى التراجع تدريجياً وخاصة بعد أن اخذ نجم ميناء الأسكندرية فى الأفول وتعطل سير السفن به وصعود نجم ميناء رشيد بدلاً منه. وليس معنى ذلك أن مدينة فوة أهملت تماماً بعد ذلك بل ظلت بها نوع من مظاهر الاهتمام[٣].

كما احتلت مدينة **رشيد**[٤] مكانه اقتصادية مرموقة خلال هذا العصر، وذلك نظراً لموقعها المتميز على ساحل البحر المتوسط وكونها أقرب الثغور المصرية إلى مقر حكم الدولة العثمانية[٥]. وأيضاً نظراً لحجم التسهيلات التجارية الكثيرة التى منحتها الدولة العثمانية للعديد من القناصل والجاليات الأجنبية آنذاك[٦]. وقد عرفت مدينة رشيد عصرها الذهبى خلال هذه الفترة وعلى وجه التحديد خلال عام (١١٩١هـ/ ١٧٧٧م)، حيث بلغت أوج عظمتها واتساعها فقد بلغ طولها على ساحل البحر المتوسط نحو ثلاثة أميال كما بلغ عرضها قرابة الميل[٧]. وقد اهتم العثمانيون بها من خلال إنشاء العديد من المبانى الخدمية الاقتصادية مثل

---

(١) جولوا: موسوعة وصف مصر، " المدن والأقاليم المصرية "، ترجمة زهير الشايب، المجلد الثالث، ص ١٠٨.

(٢) صلاح أحمد هريدى: دراسة عن بعض جمارك مصر فى القرن الثامن عشر، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، ١٩٨٩م، ص ١٢.

(٣) لمزيد من مظاهر هذا الاهتمام أنظر، محمد محمد زيتون: إقليم البحيرة، صفحات مجيدة من الحضارة والثقافة والكفاح، الأسكندرية، ١٩٦٢م، ص ١٢٩.

(٤) رشيد: هى بليدة مصرية على ساحل البحر والنيل قرب الأسكندرية. وهى من المدن المصرية التى تقع على كثيب رمل عظيم على ضفة النيل هذه الضفة من أعجب متنزهات الدنيا وقتئذ. لمزيد عن تاريخها وتطورها وحضارتها وجغرافيتها راجع، ياقوت الحموى: معجم البلدان، جـ ١، ص ٤٦. ابن عبد المنعم الحميرى: الروض المعطار فى خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٥م، ص ١٣٤٠. محمد رمزى: القاموس الجغرافى، جـ ٢، ص ٣٠٠.

(٥) إسماعيل سرهنك: حقائق الأخبار عن دول البحار، القاهرة، ١٨٩٥م، جـ ٢، ط ١، ص ٨٠.

(٦) صلاح احمد هريدى: الحياة الإقتصادية والإجتماعية فى مدينة رشيد فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية المصرية، العدد رقم (٣٠، ٣١) لسنة (١٩٨٣، ١٩٨٤م)، ص ٣٣٤.

(٧) Richard Pococke: A description of the east and some other countries، (London، Vol. 1، 1743)، p. 171

الفنادق والوكالات والقيساريات[١]، ويبرهن على ذلك إزدياد عدد سكانها وتنوع اصولهم وجنسياتهم وأديانهم، فكان منهم الأتراك والروم واليهود فضلاً عن سكان الأسكندرية، وتبدو مظاهر التحسن الإقتصادى فى تعدد الحرف اليدوية وثروة التجار وتشييد العمائر المختلفة[٢].

وكذا تمتعت مدينة **الأسكندرية**[٣] خلال الفترة نفسها بدرجة كبيرة من الأهمية سواء من الناحية الاقتصادية أو العسكرية، لذلك ضمت عدداً من المراكز التجارية والقنصليات الأوروبية[٤]. وقد امتازت بكونها مقر استقبال الباشا العثمانى الذى كان يعين من قبل الباب العالى العثمانى فى حالة قدومه عن طريق البحر[٥]. ومن مظاهر اهتمام العثمانيين بهذه المدينة تمتع قبودانها بدرجة كبيرة من السلطة حيث كان يعد أهم القبودانات فى مصر، كما كانت تؤول إليه فى بعض الفترات حكم ميناء رشيد، وذلك عندما ترسل السلطة العثمانية ثلاثة قابودانات فقط وليس أربعة، حيث كانت مسئولية ميناء رشيد آنذاك توكل إلى قابودان دمياط أو إلى قابودان الأسكندرية[٦]. وكان منوطاً بقبودان الأسكندرية إمداد الأسطول العثمانى

---

(١) صلاح أحمد هريدى: الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى مدينة رشيد، ص ٣٢٩.

(٢) Gabrid Bear: Studies in the Social History of Modern Egypt، Chicago،1969، p. 137.

(٣) الأسكندرية: أطلق عليها "ياقوت الحموي" الأسكندرية العظمى وذلك تميزاً لها عن المدن الأخرى التى تحمل نفس الاسم والتى أنشأها الأسكندر، وكذلك لما كانت تتمتع به من حضارة وازدهار كبيرين، وقد فتحها عمرو بن العاص عام ٢٠ هـ، فى عهد عمر بن الخطاب، ثم تعرضت للغزو الرومانى، فأعاد فتحها فى عهد عثمان بن عفان، وهى آنذاك من أشهر المدن وأحكمها قلاعاً وحصوناً وعلى مدار التاريخ باتت تبث حضارة ومنارة علمية ما بقيت العصور الإسلامية. معجم البلدان، جـ ا، ص ١٢١- ١٢٥ . ولمزيد عن تاريخها وحضارتها راجع، أبن بطوطة: تحفة النظار فى غرائب الأمصار، دار صادر للنشر، بيروت، ١٩٩٢م، جـ ١، ص ٦- ١١. محمد رمزى: القاموس الجغرافى، القسم الثانى، جـ ١، ص ٥.

(٤) أحمد أحمد الحتة: تاريخ مصر الاقتصادى فى القرن التاسع عشر الميلادى، ط ٣، مطبعة المصرى، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٧.

(٥) إلهام محمد ذهنى: مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٩٠.

(٦) سجلات محكمة رشيد الشرعية: سجل رقم ١٠، مادة ١٦٦١، سنة ٩٨٨هـ / ١٥٨٠م، ص ٤٠٠. وسجل رقم ٣٠، مادة ١٨٠٥، سنة ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م، ص ٤٧٧. وسجلات محكمة أسكندرية الشرعية: سجل رقم ٧، مادة ٢٥٠، سنة ٩٧١هـ / ١٥٦٣م، ص ١٠٨.

بالسفن الحربية أثناء الحملات العسكرية[1]. كما كانت من مهامه الرئيسية الحفاظ على الأمن في الطرق التى تربط بين الأسكندرية ورشيد وفوة بالمشاركة مع حاكم ولاية البحيرة[2].

ويمكن أن نلمس الأحوال الاقتصادية بتلك المدن خاصة وببقية مدن الوجه البحرى بمصر عامة خلال العصر العثمانى من خلال المجالات الاقتصادية الرئيسية بمصر فى ذلك الوقت والمتمثلة فى: الزراعة، الصناعة، التجارة.

بالنسبة **للزراعة** بهذه المدن خلال العصر العثمانى نراها لا تختلف كثيرا عما ساد سائر مدن القطر المصرى وقتها، حيث أبقى العثمانيون الوضع كما هو عليه أيام المماليك، إلا أنهم اتبعوا فى إدارة هذه الأرضى نظام الالتزام[3]. وهو الذى يعطى الحق لشخص ما يطلق عليه لقب الملتزم[4]. وقد طبق نظام الإلتزام على الأراضى الزراعية وكانت تباع إلى ملتزمين يشرفون على تحصيل الأموال منها وتوريدها إلى خزانة الروزنامة[5] بعد استنزال جزء من قيمتها فى نظير ذلك[6].

---

(1) Shaw، (S.J): The Financial and Administrative Organization and Development of Ottoman Egypt (1517- 1798). Princeton، (New-jersey)، 1962، p. 134.

(2) صلاح أحمد هريدى: الإدارة فى الأسكندرية فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية العربية للدراسات العثمانية، تونس، العدد الخامس، السادس، ١٩٩٢م، ص ٤١٢.

(3) نظام الإلتزام: هو نظام مطور لنظام المقاطعات، وجدتة الدولة العثمانية مطبقاً فى بعض البلدان التى فتحتها، فنقلته إلى مصر، ولا يخضع هذا النظام لموظفين تابعين للحكومة، وإنما يتكفل فيه من يشاء من الأمراء المماليك أو رجال الحامية العسكرية، أو مشايخ العرب...، بتحصيل الضرائب المقررة على أرض أو غير ذلك عن مدة معينة، وذلك بناء على إتفاق بين هذا الشخص وبين الروزنامة وذلك نيابة عن الحكومة. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصرى فى القرن الثامن عشر، مكتبة مدبولى ، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٩٢، ٩٣.

(4) الملتزم: هو الشخص الذى يتعهد بتحصيل الأموال الأميرية المقررة على أرض أو جمرك أو غيره، ويقوم بتوريدها للخزينة الضريبية كخراج ويحتفظ بالباقى كربح له. ليلى عبد اللطيف: الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى، ص ٤٥١.

(5) روزنامة: هى كلمة فارسية تتكون من مقطعين " روز " بمعنى النهار أو اليومية، و " نامة " بمعنى دفتر الحوادث أى أن روزنامة تعنى دفتر الحوادث اليومية أو الحساب اليومية، ثم أصبحت بعد ذلك تعنى المكتب أو الديوان الذى يقوم بضبط وتحرير الحسابات فى الدفاتر اليومية. ليلى عبد الطيف: دراسات فى تاريخ ومؤرخى مصر والشام، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٠.

(6) جميل خانكى: تاريخ البحرية المصرية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٢١٩.

أما بالنسبة **للصناعة** بهذه المدن خلال ذات العصر فقد إعتمدت على نظام الطوائف الحرفية[1] مثله فى ذلك مثل باقى أقاليم ومدن مصر، حيث يدل لفظ " طائفة " على أهل حرفة تربط بين أفرادها صلات إجتماعية وثيقة ووحدة إقتصادية متميزة ويسود التضامن بين أعضائها سواء فى السراء أو الضراء، ويتمتع أفرادها بقدر من الحرية فى نطاق مهنتهم وذلك من خلال الحكم الذاتى لها[2]. وقد تميزت الطوائف بقوانين تنظيمية خاصة، حددت العلاقة داخلياً بين أعضائها فيما بينهم، وخارجياً بينهم وبين السلطة الحاكمة، وكان لكل طائفة دستورها غير المكتوب من عادات وتقاليد موروثة[3].

وقد عملت هذه الطوائف على تنمية قدرات الصناع وتدريبهم، والحفاظ على الصناعة من الاندثار وذلك من خلال تدريب أجيال جديدة تخضع لتدرج وظيفى، والذى يتكون من: المعلم، والعريف، والصبى. بالنسبة للمعلم فهو رب الحرفة ويعلم كل دقائقها، وكان يتم انتخاب شيخ لكل نقابة من هؤلاء المعلمين. أما العريف فهو أجير يعيش فى الغالب عند المعلم، وتتراوح مدة عمله ما بين ثلاث سنين أوخمس وبعدها يصبح معلما. والصبى كان يعيش عند المعلم ويتعهد بطاعته، ويقوم المعلم بتدريبه فنياً على الحرفة. وتبلغ مدة التمرين سبع سنوات يعقد بعدها امتحان عملى إذا اجتازه الصبى أصبح عريفا[4].

لقد لعبت الطوائف الحرفية دوراً مهماً وبارزاً فى تنظيم صفوف الصناع الحرفيين ودعمت وحدتهم، ذلك إذا ما قورن بالتفكك الذى كان قرين حياة الفلاحين، ولعل ذلك يفسر لنا محاولة جماعات من الفلاحين أحياناً بالإنخراط فى بعض الطوائف كلما اشتدت بهم المظالم أو نزلت على حياتهم سياط الحكم[5]. وقد بلغت هذه الطوائف مرتبة عالية من التأثير فى المجتمع

---

(1) يرجع نشأة هذا النظام إلى ما قبل تأسيس السلطة العثمانية بوقت طويل، حيث يعتقد أن الطوائف ظهرت نتيجة بعض الحركات الثورية فى المجتمع الإسلامى مثل حركة القرامطة، حيث ظهرت طوائف الحرف كهيئات معارضة للسلطة الحاكمة. ليلى عبد اللطيف: دراسات فى تاريخ مؤرخى مصر والشام، ص ٥٩.

(2) عبد العزيز الشناوى: الأزهر جامعاً وجامعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م، جـ ١، ط ١، ص ٥٩.

(3) أحمد شلبى عبد الغنى الحنفى: أوضح الإشارات فيمن تولى مصر والقاهرة من الوزراء والباشات، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٧.

(4) صلاح أحمد هريدى: الحرف والصناعات فى عهد محمد علي، دار المعارف الجامعية، الأسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٤٢ – ٤٦.

(5) أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية منذ نشأتها حتى سنة ١٩١٩م، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٢.

المصري آنذاك ويرجع ذلك لكثرة عددها، وهو ما أتاح لها نوعاً من النفوذ فى الحياة السياسية حيث كان رؤساء هذه الطوائف يتمتعون بسلطة كبيرة، وكان من حقهم الدخول على الباشا(١).

أما عن مجال **التجارة** خلال تلك الفترة فقد انقسم إلى تجارة داخلية وأخرى خارجية.فبالنسبة **للتجارة الداخلية** فهى تنحصر فى تبادل منتجات أقاليم مصر، ما بين مدينة وأخرى وذلك فى أسواق عامة تقوم فى يوم محدد من أيام الأسبوع، حيث يتوجه إلى هناك من كل مكان البائعون والمشترون، فتتم عمليتا البيع والشراء والتى أحياناً ما تتم عن طريق المقايضة سواء كان ذلك عن طريق سلعة زراعية أو صناعية، ومما هو ملاحظ أنه لم تكن بكل من مدينة رشيد ودمياط أسواق خاصة بالتجارة الداخلية بالمعنى المتعارف عليه، حيث كانتا تمثل مستودعات لتجارة دول أوروبا وشعوب سوريا(٢).

وقد أصبحت الأسواق آنذاك بمثابة منظمات تجارية لها إدارتها الخاصة، والمسئولة عنها أمام السلطة المسئولة عنها، فكان لكل سوق شيخ مسئول عن إدارته، له وكيل ينوب عنه ساعة غيابه، وكذلك كاتب يسجل كل ما يأمره به الشيخ أو الوكيل، ويقوم بجمع المستحقات التى تقرر على تجار السوق، وكانت هذه الإدارة الخاصة بالسوق مسئولة عن إنتظام العمل داخل السوق، والمحافظة على شرف مهنة العمل التجارى وعدم حدوث غش أو تدليس، وكان كل من شيخ السوق ووكيله من التجار فى ذات السوق، وكانا يختاران من جانب تجار السوق، لحظوتهم بالإحترام من جانب زملائهما(٣).

أما **التجارة الخارجية** فقد كان لطبيعة الحكم العثمانى دوراً بارزاً فى تنشيط هذا النوع من أنواع التجارة، حيث لم تضع الدولة العثمانية قيوداً على حركة السكان وممارسة انشتطهم الإقتصادية المختلفة فى أي بلد من البلدان التى خضعت لسلطانها، مما ساعد على إستمرار

---

(١) روبيرت مونتران: العلاقات بين القاهرة واستانبول أثناء الحكم العثمانى لمصر من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، مجلة المجلة، العدد ١٥٨، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٦٠.

(٢) جيرار: موسوعة وصف مصر، الحياة الإقتصادية فى مصر فى القرن الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٨م، المجلد الرابع، جـ ١، ص ٢١٠.

(٣) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر الإقتصادى والإجتماعى فى العصر العثمانى، تاريخ المصريين العدد ٣٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٩١، ٢٩٢.

عملية التبادل الإقتصادى وتقوية العلاقات الإجتماعية والحضارية[1]. وقد أطلقت الدولة العثمانية حرية التجارة بين ولاياتها والدول المختلفة شرقية وغربية سواء بالنسبة للواردات أو الصادرات، إلا أنها حظرت تصدير بعض السلع من ولاياتها كالبن والغلال والبارود[2].

كما سعت الدولة العثمانية جاهدة إلى تحقيق المعاهدات والإتفاقيات التجارية مع الدول الأوروبية فى محاولة منها لتعويض بعض الخسائر والأعباء المالية التى تعرضت لها مصر نتيجة تحول قوافل التجارة من أرضها إلى طريق رأس الرجاء الصالح، وكان من أولى هذه المعاهدات تلك المعاهدة التى عقدتها مع تجار مدينة البندقية بإيطاليا[3]، والتى تلتها بعد ذلك كثير من المعاهدات والإتفاقيات التى أبرمتها مع فرنسا وإنجلترا وهولندا علاوة على تطبيق بعض نصوص هذه المعاهدات على سائر الأقطار العربية[4]. وقد منحت هذه المعاهدات التجار الأفرنج والسماسرة حرية التجارة فى مصر بجميع أصناف بضائعهم بدون أن يلحق بهم ضرر، أو مصادرة لبضائعهم، وعدم إجبارهم على شراء سلع ضد رغباتهم، حيث كانت لهم مطلق الحرية فى إختيار السماسرة الذين يساعدونهم فى أعمالهم[5].

وقد لعب بطبيعة الحال موقع الوجة البحرى بمصر وامتلاكه سواحل طويلة على البحر المتوسط تتضمن العديد من الموانى دوراً فعالاً فى جعل مدنه عامة والمدن التى تمتلك موانىء تستفيد بصورة كبيرة من عائدات هذه التجارة عن غيرها المدن. وليس أدل على ذلك ما وصلت إليه مدينة رشيد من الرقى والإزدهار حتى أصبحت الثغر المصرى الأول خلال هذا العصر وحظيت بالمنشأت العثمانية وأكثرها من المساجد والوكالات والمتاجر[6].

---

(1) ليلى الصباغ: الوجود المغربى فى المشرق المتوسطى فى العصر الحديث، المجلة التاريخية المصرية، العدد (٧، ٨)، القاهرة، يناير ١٩٧٧م، ص ٨١ وما بعدها.

(2) استيف: موسوعة وصف مصر، النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٩م، المجلد الخامس، جـ ٢، ط ١، ص ١٦٦.

(3) للتعرف على المزيد عن مدينة البندقية وأحوالها الساسية والإقتصادية أنظر، شارل ديل: البندقية جمهورية ارستقراطية، ترجمة أحمد عزت عبد الكريم توفيق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥ وما بعدها.

(4) للمزيد عن هذه المعاهدات ودورها فى سياسة الانفتاح على الدول الأوروبية أنظر، عبد العزيز الشناوى: الدولة العثمانية دولة مفترى عليها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، حـ ٢، ط ٢، ص ٧٠٠.

(5) ليلى الصباغ: الجاليات الأجنبية فى بلاد الشام فى العصر العثمانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، بيروت، ١٩٨٩م، ط ١، ص ٥١.

(6) إبراهيم إبراهيم عنانى: رشيد فى التاريخ "دراسة فى التاريخ والآثار والسياحة"، مؤسسة شباب الجامعة، الأسكندرية، ١٩٨٧م، ص ٢٧.

ولما كانت **الحياة الاجتماعية** مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمثيلتها الاقتصادية، وكذا أرتباطاً كبيراً بموضوع الدراسة، لذا وجب علي توضيح أهم معالم الخريطة الاجتماعية بهذه المـدن سالفة الذكر خلال العصر العثمانى. ومما يجدر ذكره أن الدولة العثمانية لم تحـاول عثمنـة الشعب المصرى – أى صبغه بالصبغة العثمانية – ولم تحاول ربطه بالحضارة العثمانية[١].

أما عن طوائف الشعب وفئاته آنذاك فجاءت كلها بعد الطبقة الأرستقراطية التى تتألف من العثمانيين وبكوات المماليك[٢] وبعض التجار، وكانت تتكون من العلماء والتجار والصناع والفلاحين وأهل الذمة والعربان والجاليات المختلفة[٣].

بالنسبة **للأتراك العثمانيين** فقد تمتعوا بسلطة كبيرة، وكانت تأتى فى قمة الهرم الإجتماعى، ويأتى على رأسها الباشا[٤] المقيم فى القاهرة[٥]. وقد عاشت هذه الطبقة منعزلة تماماً عن المجتمع المصرى ولم تتعلم العربية أو تختلط بجماهير الشعب[٦].

أما عن **بكوات المماليك** فترجع نشأتهم فى مصر إلى القرن السابع الهجرى، منتصف القرن الثالث عشر الميلادى، وذلك بقيام دولة المماليك الأولى التى أمتدت آثارها حتى أوائـل

---

(١) عبد العزيز الشناوى: الأزهر جامعاً وجامعة، ص ١٥٥.

(٢) بكوات: جمع بك وهى كلمة تركية من بيوك أى كبير أمابيك، ومعانيها أيضاً أمير أو حاكم أو رئيس. وقد عرف العثمانيون هذا اللقب منذ عصر مبكر فقد أنعم علاء الدين السلجوقى على عثمان رأس البيت العثمانى بلقب بك، وكان لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص فى المجتمع فيقترن بها اسم صـاحب الرتبـة فـى المخاطبات والمكاتبات، وقد ظل سائداً فى مصر حتى عام ١٩١٤م. مصطفى بركات محسن علـي: دراسـة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينـة القـاهرة، رسـالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، ص ٤٦٢ إلى ٤٦٤.

(٣) السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث من الفتح العثمانى إلى الإحتلال البريطانى (١٥١٧/ ١٨٨٢)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٢.

(٤) باشا: ورد فى أشتقاق هذا اللفظ العديد من الأقاويل منها أن أصلها " باى شاه، باش، باشكال..."، والمرجح أنها مأخوذة من الكلمة التركية " باش أغا " وتعنى الأخ الأكبر، وقد عرفت مصر هذا اللقب منـذ القـرن (٨ هـ/ ١٤ م)، وهو لقب فخرى رسمى تقتضية مكانة الشخص فى المجتمع ويرتبط بالمدنيين والعسكريين على حد سواء، وفى نهاية العصر العثمانى لمصر تعدد الباشات بها لم يكن حاكم مصر هو الباشا الوحيـد بهـا. مصطفى بركات محسن علي: دراسة للخط والألقاب والوظائف، ص ٣٩٨ – ٤٠٢.

(٥) فولنى: ثلاثة أعوام فى مصر وبر الشام، ترجمة إدوارد البستانى، القاهرة، جـ ١، ١٩٩٤م، ص ٧٠.

(٦) السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث، ص ٣٢.

القرن الحادى عشر الهجرى، السابع عشر الميلادى[١]. وقد شكل المماليك طبقة متميزة بصفة عامة حتى بعد أن أصبحت مصر تابعة للدولة العثمانية، حيث شغلوا بعض الوظائف العسكرية الهامة، كما أنهم لم يختلطوا بالمصريين شأنهم فى ذلك شأن العثمانيين[٢].

وقد صحب الفتح العثمانى تعديل فى هياكل السلطة، تضاءلت معه سلطة القوى المحلية وخاصة أمراء المماليك، وكان من الأهداف المهمة لذلك أن تضمن الدولة العثمانية سيطرتها على النظام الضريبى من خلال ممثلتها فى الولاية[٣]. وبالرغم من ذلك فقد نعمت هذه الطبقة بالثراء الواسع والنفوذ العريض، وأصبح منهم السادة الذين يمتلكون كل السلطات، حيث أهتموا بالأثراء على حساب الفلاحين التعساء، وإعتمد المماليك على الكتبة من الأقباط المسيحيين فى تحصل الضرائب من الفلاحين[٤].

بالنسبة **للعلماء** نجدهم تمتعوا بمركز اجتماعى ممتاز وثراء وإحترام جميع الطبقات، وكان أغلبهم من أبناء الطبقة الكادحة، ثم عملوا بالمناصب القضائية والتعليمية ومناصب التدريس ونظارة الأوقاف الخيرية، وقد كانت لهم مكانة خاصة لدى الجماهير حيث وقف كثير منهم إلى جوار عامة الشعب فى بعض أوقات الأزمات للعمل على حلها، كما كانوا يقومون بدور الوساطة للإصلاح بين طوائف الشعب المختلفة بما فيهم المماليك، ويرفعون المظالم عن الشعب لأن الأمراء والحكام كانوا يخشونهم ويقدرونهم[٥]. وبذلك فقد إحتل العلماء قمة الهرم الإجتماعى فى مرتبة تالية للمماليك والأمراء، وقد كرر كثير من العلماء فى القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى مقولة أن شرعية السلطة تقوم على التمسك بالشرعية وتطبيق أحكامها، والإستماع لنصائح العلماء، وقد كانت السلطة والعلماء فى حاجة لبعضهم البعض، ومن ثم إلى الدعم المتبادل من كل طرف للطرف الآخر[٦].

---

(١) محمد رفعت رمضان: علي بك الكبير، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١١.

(٢) Andre Thevet: Voyage en Eypte 1549- 1552، L'institut Français D'archéologie Orientale du Caire، 1984، p. 173.

(٣) نللى حنا: ثقافة الطبقة الوسطى فى مصر العثمانية (ق ١٦م – ق ١٨م)، ترجمة رءوف عباس، طبعة خاصة، الدار المصرية اللبنانية، ص ٧٠- ٧١.

(٤) فولنى: ثلاثة أعوام فى مصر وبر الشام، ص ٧٦.

(٥) عن طبقة العلماء فى العصر المملوكى والعثمانى وقيمتهم أنظر، عبد الرحمن الجبرتى: عجائب الآثار، ط دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، جـ ١، ص ٧٧ وما بعدها. وأيضاً عبد العزيز الشناوى: الدولة العثمانية، جـ ١، ص ٢٢٩ – ٢٣٢.

(٦) نللى حنا: ثقافة الطبقة الوسطى، ص ٢١٦.

أما **التجار** فقد تمركزوا فى المدن الكبرى لاسيما بمدينتى رشيد والأسكندرية، وخاصة فى المناطق المجاورة للأسواق أو بداخل هذه الأسواق. وقد مثلوا طائفة كبيرة ضمت عدداً من الأغنياء وهم فى الغالب الذين مارسوا التجارة الخارجية بالإضافة إلــى التجــارة الداخليــة، وكونوا ثروات ضخمة وأصبح لهم مركز اجتماعى ممتاز، أما باقى التجار فكانوا متوســطي الحال إلا أنهم كانوا يعيشون فى مستوى أعلى وأرفع من طبقة الصناع والزراع(١).

أما **الفلاحون** وهم يمثلوا الغالبية العظمى من المجتمع المصرى آنذاك، ويعدوا الطبقة الدنيا من طبقات هذا الشعب، حيث عانوا كثيراً من الظلم والتعذيب خاصة فى ظــل تطبيــق نظام الالتزام الزراعي، حيث كان الفلاح يزرع الأرض دون أن يمتلك منها شــيئاً أو يحقــق ربحاً كثيرا، وذلك بسبب الملكية النفعية لهذه الأرض الذى يفرضها نظام الإلتزام(٢).

وبالنسبة **للصناع** فكان حالهم أفضل نسبياً من أحوال الفلاحين، وكان يوجد نوع مــن التكافل الأجتماعى بين أفراد كل طائفة من الطوائف الصناعية، الذى نتج من خــلال نظــام نقابات الحرف من جهة، ومن طبيعة التدرج الوظيفى من جهة أخرى الذى كان يلزم الراغبين فى التعلم المكوث مع معلميهم فترات كبيرة(٣).

أما **أهل الذمة** فقد ضم المجتمع المصرى العديد منهم مثل الأقباط المــسحيين الــذين كانوا يمثلون غالبية أهل الذمة(٤). وكذلك اليهود الذين نعموا بقدر من الحرية والتسامح أتــاح لهم أن يسهموا بدور ملموس فى حركة التجارة، وأن ينسجوا مع غيرهم من رعايــا الدولــة والأجانب خيوط شبكة علاقات متينة على أساس من المصالح المشتركة والنفع المتبــادل(٥).

---

(١) للتعرف على أحوال التجار خلال هذا العصر أنظر، عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فــصول مــن تاريخ مصر، ص ١٤٥ – ١٧٩.

(٢) لمعرفة أحوال الفلاحين خلال العصر العثمانى أنظر، عبد الرحيم عبد الرحمن عبــد الــرحيم: الريــف المصرى ، ص ١٠ وما بعدها.

(٣) للمزيد عن نظام الصناعات وطوائف الحرف خلال العصر العثمانى راجع، أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية ، ص ٧ وما بعدها.

(٤) للمزيد عن أوضاع الأقباط المسيحيين خلال العصر العثمانى أنظر، محمد عفيفى: الأقباط فى مصر فــى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٧ وما بعدها.

(٥) محسن علي شومان: اليهود فى مصر العثمانية حتى القرن التاسع عشر، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، جــ ٢، ص ٢٥٥– ٢٥٦.

كذلك تواجد الروم الأرثوذكس، والأرمن، والموارنة، والكاثوليك، والبروتستانت. وقد طبق النظام العثماني مبادىء وأحكام الشريعة الإسلامية على هذه الأقليات وفقاً للمذهب الحنفي[1].

وبالنسبة **للعربان** أو البدو فكانت الغالبية العظمى منهم تقطن الصحراء والأماكن المنعزلة ويعيشون في ترحال دائم. وكان لديهم نمط واحد في العيش والعادات والتقاليد التي تحكمهم من خلال كبير كل قبيلة والذى يعرف باسم شيخ القبيلة. وقد كان لهم تأثيرهم المباشر على نواحى الحياة المختلفة فمنهم من كان يغير باستمرار على قوافل التجارة ويقطع طرقها. كما نجد من أقام منهم بالمدن وأقام علاقات نسب مع أهالى هذه المدن[2].

أما **الجاليات** فقد تميزت بكثرة عددها خلال تلك الفترة، حيث ضمت مصر وقتها العديد من الجنسيات المختلفة والمتباينة، فنرى القناصل والتجار على كافة جنسياتهم، كما نرى بعض الجاليات التى استقرت واستوطنت مصر ومنهم الأتراك، الفرنسيين، الشوام، والمغاربة. وكانوا يقيمون فى الغالب فى أحياء خاصة بهم تعرف فى بعض الأحيان بأسمائهم[3].

---

(1) أنظر فى ذلك ثروت عكاشة: مصر فى عيون الغرباء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، جـ ١، ص ١٨ وما بعدها. وفى المرجع نفسه عدد من الصور الزيتية تبين أزياء كل طائفة.

(2) للتعرف على المزيد عن دور العربان فى مدن الوجة البحرى آنذاك، أنظر، سميرة فهمى على: دور عربان الوجه البحرى فى تاريخ مصر العثمانية (٩٢٣- ١٢١٣ هـ / ١٥١٧- ١٧٩٨ م)، رسالة دكتوراه، كلية الأداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٨٩م، ص ١٠ وما بعدها.

(3) للتعرف على المزيد عن هذه الجاليات وأوضاعها المختلفة خلال هذه الفترة أنظر، زينب محمد الغنام: الجاليات ودورها فى الحياة الإقتصادية والإجتماعية فى مصر أبان العصر العثمانى (١٥١٧/ ١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥ وما بعدها. وكذلك إلهام محمد ذهنى: مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين، ص ٢٩٥ وما بعدها.

الفصل الأول

البلاطات الخزفية فى العمائر الدينية

لقد كان استخدام البلاطات الخزفية[1] فى كسوة جدران العمائر الدينية إحدى أهم السمات المميزة للعصر العثمانى بمصر، حيث استخدمها المعماري فى كسوة العمائر على إختلاف أنواعها وأنماطها، ولعل أهم وأبرز تلك العمائر التى أولاها المعماري إهتمامه هى العمائر الدينية، وعلى وجه التحديد عمارة المساجد والمساجد الجامعة، ولعل ذلك يعود إلى ما يمثله هذا النوع من العمائر من قدسية فى نفوس المسلمين، لأن المساجد هى بيوت الله فى الأرض، مما جعل كل من المنشيء والمعماري لا يبخل عليها بماله أو بجهده، ويعمل على إبرازها بأجمل صورة ممكنة، ذلك بما يتناسب مع ظروف إنشاء كل منها، سواء من حيث المساحة المخصصة للمنشأة، أو من حيث قدرة المنشيء على الأنفاق والمكانة الاجتماعية له، هذا فضلاً عن طبيعة المنطقة التى سينشيء بها هذا البناء، وما إذا كانت منطقة تجارية من عدمه.

يبلغ عدد المساجد التى لا تزال تحتوى على كسوات تتألف من البلاطات الخزفية[2] فى العصر العثمانى بمدن الوجه البحرى بمصر خمسة مساجد[3]، يوجد ثلاثة منها فى الأسكندرية، وهى مسجد الحاج إبراهيم تربانة ١٠٩٧هـ / ١٦٨٥ م، ومسجد الحاج عبد الباقى جوربجى ١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م، وأخيراً مسجد إبراهيم باشا ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م، والمسجدان الآخران بمدينة رشيد وهما مسجد أحمد أغا طوطمقسز (دومقسيس) ١١١٤ هـ /١٨٠٩ م، ومسجد سيدى محمد العباسي ١٢٢٤هـ /١٨٠٩م.

([1]) تعتبر البلاطات الخزفية التى عثر عليها فى الحفائر التى أجريت فى مدينة سامرا (٢٢١هـ / ٢٧٦م) أقدم البلاطات الخزفية الإسلامية المعروفة لدينا حتى الآن، وهى تدل على أن صناعة البلاطات الخزفية قد عرفت فى العصر العباسي وأنها استخدمت فى كسوة جدران المبانى فى مدينة سامرا، بالإضافة إلى مجموعة البلاطات التى تكسو محراب جامع سيدى عقبة بالقيروان ونلاحظ التشابه الواضح بين زخارف هذه البلاطات وزخارف سامرا الأمر الذى يؤكد أصلها العراقى. ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٩.

([3]) عرفت مصر إستخدام البلاطات الخزفية قبل الفتح الإسلامى، إذ استخدمت البلاطات الخزفية فى عصر الدولة القديمة فى كسوة جدران الحجرات السفلى من هرم سقارة المدرج، حيث كسيت هذه الحجرات ببلاطات خزفية صغيرة مقاس ٦ x ٣,٨ سم. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة فى العهد العثمانى ١٥١٧ – ١٨٠٥ م، الطبعة الثانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣١، هامش رقم ١.

([4]) سوف نقوم بتعريف المدن والألقاب التى سترد بأسماء هذه المساجد فى حينه، وذلك تبعاً لدراسة كل مسجد.

ولما كانت البلاطات الخزفية تكسو أجزاء مختلفة فى مساجد هذه الفترة سواء من الداخل أو من الخارج، فــقــد وجدنا لزاما علينا أن نورد مع دراسة طرز البلاطات فى كل مسجد وصفا معماريا مختصراً لهذا المسجد، حتى يمكن التعرف على الأجزاء والأماكن التى شُغلت بالبلاطات الخزفية وموقعها من المسجد، واستلزم الأمر كذلك أن نورد مسقطا أفقيا لكل مسجد من المساجد السابق ذكرها حتى يتثنى توقيع المساحات التى شغلتها البلاطات على هذه المساقط.

هــذا وسوف نتناول دراسة طرز البلاطات الخزفية فى العمائر الدينية بمدن الوجة البحرى دراسة وفقا لتسلسلها الزمنى[1] وذلك على النحو التالي:-

١-مسجد الحاج إبراهيم تربانة بالأسكندرية سنة ١٠٩٧ هـ/ ١٦٨٥ م.
٢-مسجد أحمد أغا طوطمقسز (دومقسيس) برشيد سنة ١١١٤هـ /١٧٠٢ م.
٣- مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية سنة ١١٧١هـ /١٧٥٨م.
٤-مسجد سيدى محمد العباسي برشيد فى النصف الأول من القرن ١٢هـ/ ١٨م.
٥-مسجد إبراهيم باشا بالأسكندرية (عهد محمد علي باشا) [2] سنة ١٢٤٠هـ /١٨٢٤م.

---

(1) فى الغالب نجد تاريخ البلاطات مرتبطاً بتاريخ الأماكن الموجودة بها، إلا أن ذلك لم يمنع وجود بلاطات يعود تاريخها لفترة متأخرة عن تاريخ الأثر الموجودة به، ويتضح ذلك فى العمائر التى تعود لفترة زمنية تسبق الفترة العثمانية والتى زخرفت ببلاطات خزفية تعود للعصر العثمانى، وأيضا فى العمائر العثمانية التى زخرفت ببلاطات خزفية منقولة من عمائر أخرى سابقة عليها فى التاريخ، ولاسيما تلك المصنوعة فى إيطاليا والمجلوبة من تركيا. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٤.

(2) تولى محمد علي حكم مصر كوالى من قبل العثمانيين فى ١٧ صــفر ١٢٢٠هـــ، ١٧ مـــايو ١٨٠٥م، واستمر فى حكمها حتى الثانى من شوال ١٢٦٤هـ، أول سبتمبر ١٨٤٨م. وقد توفى بمدينة الأسكندرية فــى ١٣ رمضان ١٢٦٥هـ، ٢ أغسطس ١٨٤٩م، ودفن بمسجده بقلعة القاهرة. أنظر الشبكة الدولية للمعلومات، موقع، " www.egypt.com/egyptana/Egyptian ".

مسجد الحاج إبراهيم تربانة

(١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)

الموقع:

يقع هــذا المسجد بمنطقة المنشية بمدينة ألأسكندرية، وهى المنطقة التي كانت تقــع بالقرب من الميناء القديم فى العصر العثماني وتعرف حالياً باسم حي الجمرك.

المنشئ:

أنشأ هذا المسجد الخواجا[١] إبراهيم بن الخواجا عبيد المغربي المسراتى[٢]، الشهير نسبه إلى تربانة، والمعروف باسم الحاج إبراهيم تربانة، وهــو أحد التجار المغاربة المنتمين إلى الجالية المغربية التى استقرت بالأسكندرية، على أنه ليس من المعروف إن كان مغربي المولد أم انه ولد بالأسكندرية. وقد مارس التجارة وخاصة تجارة المنسوجات بأنواعها

---

(١) الخواجا: هو لقب فارسي الأصل بمعنى السيد أو المعلم أو الكاتب أو التاجر أو الشيخ، وقد أستخدم فــى العالم الإسلامى كلقب عام، وكان يأتى فى أول الألقاب، ومن أمثلة استعماله فى النقوش أنه أطلق على مقــدم المشايخ يوسف بن كثير العلى فى نص جنائزى بتاريخ شهر شوال ٥٥٧ هـ، وعلى التاجر رشــيد الــدين عزيز بن أبى الحسين الزنجانى فى نقش بتاريخ شهر محرم ٥٥٩ هـــ، وكان يطلق أحياناً على مــن يمــت بصلة إلى الأصل الفارسي، وفضلا عن ذلك فقد أستعمل فى عصر المماليك ضمن ألقاب التجار الأعاجم من الفرس ونحوهم. حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القــاهرة، ١٩٥٧م، جـــ ١، ص ٢٧٩، ٢٨٠. وقد حمل معظم التجار المغاربة لقب الخواجا، حيث كان يطلق هذا اللقب على كبار التجار فى فترة الحكم العثمانى بمصر. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول مــن تــاريخ مصر الاقتصادى والإجتماعى ، ص ٣٦٧.

(٢) مسراته: وتكتب فى بعض المراجع بالصاد (مصراته)، وهى مدينة على الساحل الشمالى لأفريقية، وتقع حاليا شرق مدينة طرابلس العاصمة الحالية للجماهيرية الليبية. أنظر، حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإســلام، طبعة دار الزهراء للإعلام العربي، ١٩٨٧م، خريطة رقم ١٤٧، ص ٣١٥.

المختلفة، وذلك ما بين مصر وبلاد المغرب والسودان، ووصل إلى مكانة بارزة فى هذا المجال، حتى أصبح من كبار تجار الثغر السكندري آنذاك(١).

الوصف المعمارى(٢):

مسجد الحاج إبراهيم تربانة هو أحد المساجد المعلقة(٣) التى تتكون من مستويين، الأول سفلى ويتألف من مجموعة من الدكاكين أو الحوانيت(٤)، والثانى علوى، وهو مخصص للصلاة، والمسجد يشغل مساحة مستطيلة (شكل رقم ١) طولها ٢٧,٢٥م، وعرضها ١٣,٧م، وإرتفاعها ١٠,٨ م .

يشرف هذا المسجد من الخارج على أربعة شوارع، وذلك عن طريق أربع واجهات، كما يلى:

الواجهة الأولى وهى الواجهة الجنوبية الغربية التى تمثل واجهة المسجد الرئيسة، وتطل على شارع فرنسا، وتتكون من مستويين، الأول سفلى ويضم عدة حوانيت، وباب يؤدى إلى السبيل، والباب الرئيسى للمسجد الذى يقع فى الطرف الشمالى منها، وهوعبارة عن مدخل

---

(١) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية الباقية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢١.

(٢) عوض عوض محمد الأمام: مسجد إبراهيم تربانة بالأسكندرية (١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)، دراسة أثرية وثائقية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ٢٨٠ وما يليها.

(٣) المسجد المعلق: هو المسجد الذى يرتفع مدخله عن مستوى أرضية الطريق ويصعد إليه بسلالم، ويضم أسفله مجموعة من الحوانيت أو الحواصل. أنظر، عبد اللطيف إبراهيم علي: سلسلة الوثائق التاريخية القومية، مجموعة الوثائق المملوكية، وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، مجلة كلية الآداب، المجلد الثامن عشر، الجزء الثانى، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٦م، ص ٢٢٥.

(٤) الدكاكين والحوانيت: مفردها الدكان، والحانوت، وقيل انهما بمعنى واحد، وهو لفظ فارسي معرب، وقد يطلق لفظ حانوت على دكان الخمار. أنظر، معجم الصحاح: للجوهري، (CD) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣ م)، الطبعة الثانية، معاجم اللغة مادة: دكن، ومعجم تاج العروس: للزبيدي، مادة حنت. والدكان مأخوذ – فى غالب الظن– من الفارسية " دكاندار " أى صاحب الدكان، أو مشتق من دكن المتاع وهو المصطبة التى يقعد عليها فى الأسواق والحوانيت. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٧٢.

يبرز عن سمت الواجهة، ويتوج حنية المدخل عقد ثلاثى الفصوص[١]، ويتوسط هذا المدخل فتحة الباب التى يغلق عليها مصراعان خشبيان على جانبيهما مكسلتين[٢]. أما المستوى العلوى ففتح به ست نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل.

الواجهة الثانية هى الجنوبية الشرقية التى تطل على شارع سوق الطباخين، ويبلغ طولها ١٢,٧٢م، وفى مستواها السفلى أربعة حوانيت، أما المستوى العلوى فبه أربع نوافذ.

أما **الواجهة الثالثة** فهى الواجهة الشمالية الشرقية وتطل على شارع مولاى محمد ويبلغ طولها ٢٧,٢٥م، ويوجد فى مستواها السفلى تسعة حوانيت، أما العلوى فعبارة عن بائكة[٣] ذات تسعة عقود تأخذ شكلا مدبباً.

وبالنسبة **الواجهة الرابعة** والأخيرة فهى الواجهة الشمالية الغربية وتطل على شارع تربانة، ويبلغ طولها ١٢,٧م، ويضم مستواها السفلى ثلاثة حوانيت بالإضافة إلى فتحة دخول الميضأة، ويوجد بهذه الواجهة مئذنة المسجد، التى ترتكز على أربعة أعمدة منهما عمودان مدمجان فى كيان البناء، وتقع مباشرةً أمام فتحة باب دخول المسجد المخصص للصلاة.

---

(١) ثلاثى الفصوص: يقصد به فى المصطلح الأثرى المعمارى العقد الذى يتكون من ثلاثة فصوص، عبارة عن فص علوى أوسط يكتنفه فصان سفليان جانبيان، وعادة ما يتخذ الفص العلوى لهذا العقد هيئة طاقية مدببة ذات مركزين، أما فصاه الجانبيان فيتخذ كلا منهما قوس ذو مركز واحد، ربما سُمى المدائنى نسبه إلى مدائن كسرى. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩٢. وانظر المعنى اللغوي فى معجم تاج العروس للزبيدى، مادة ثلث.

(٢) المكسلة: فى اللغة هى التى تشبه المصطبة على باب الدار يجلس عليها الإنسان. راجع معجم تاج العروس، للزبيدي: الموسوعة الشعرية، معاجم اللغة، مادة: كسل. والمكسلة فى المصطلح الأثرى المعمارى هى مسطبة حجرية توجد على جانبى حجور المدخل فى العمائر المملوكية بشكل خاص، لأن المعماري فى هذا العصر أعتاد على أن يجعل هذه المداخل فى حجور غائرة عن سمت الواجهة نتجت عنها فى الجانبين مساحات خاليه شغلها بهذه المصاطب التى عرفت بعد ذلك بالجلسات ثم بالمكاسل. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣٠١.

(٣) البائكة: فى لفظ البناء هو العقد الأصم، ويأتى لفظ البائكة أو الباكية أو البايكة فى المصطلح الأثرى المعمارى للدلالة على سلسلة من العقود أو القناطر أو العيون المتتالية فى صف وأحد ترتكز على عدة دعائم أو أعمدة فى خط مستقيم على أبعاد متساوية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣٢.

ويصعد للمستوى العلوى للمسجد بمجموعة الدرجات التى تنتهى ببسطة[1] مـستطيلة الشكل، وتنتهى هذه البسطة من الجهة الأخرى بعـدة درجـات تـؤدى إلـى الميـضأة ة، ويتوسطها الأعمدة التى تحمل المئذنة وتـقـود إلى ساحة أمامية تتقدم باب دخـول المسجد، وهـى الزيادة الشمالية الغربية كما توجد زيادة أخرى فى الضلع الشمالى الشرقى للمصلى.

ويوجد بصدر الزيادة الشمالية الغربية الباب الرئيسى الذى يؤدى إلى داخل المسجد وهو عبارة عن مساحة مستطيلة طولها ١٨,٨٥م، وعرضها ١٢,٧٢م، أما إرتفاع السقف ٧,٤٥م، ويتكون داخل المسجد من خمسة أروقة موازية لجدار القبلة، قسمت هذه الأروقة بواسطة بائكات ثلاثية العقود أوسعها أوسطها، ويقع المحراب[2] فى الجدار الجنوبى الشرقى، الذى يمثل جدار القبلة، ويوجد على يسار هذا المحراب المنبر الخشبى الخاص بالمسجد، ويشتمل كلا من الجدار الجنوبى الغربى والجدار الشمالى الشرقى خمس نوافذ كبيرة تفصل بينهم أربعة أكتاف، كما يضم هذا المسجد دكة علوية تشغل أعلى مساحة البائكة الأخيرة للمسجد، والتى خصصت أيضا للصلاة.

([1]) البسطة: فى اللغة هى الزيادة حيث قال الزجاج: أعلمهم أن الله إصطفاه عليهم وزادة بسطة فـى العلـم والجسم...، وهى: الزيادة والسعة. معجم لسان العرب: لأبن منظور، الموسوعة الشعرية، معاجم اللغة. وهى المسمى الذى أطلقته وثيقة وقف المسجد على المساحة التى تتقدم الزيادة الشمالية الغربية. وثيقة وقف مسجد الحاج إبراهيم تربانة، وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٠٥هـ/ ١٦٩٣ م، سطر رقم ٢١٤.

([2]) المحراب: فى اللغة هو صدر المجلس وأكرم موضع فيه، ومقام الإمام من المسجد، والجمع محاريـب. أنظر المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية، مطابع الهيئة العامـة لـشئون المطـابع الأميرية، القاهرة، (١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢ م)، ص ١٤٢. وقد ورد المحراب فى القرآن الكريم فى أكثـر مـن موضع وبمعان مختلفة، منها معنى الخلوة للعبادة، أو معنى تجويف الإنفراد والعزلة...، ومن هذه المواضـع قوله تعالى " فنادته الملائكة وهو قائم يصلى فى المحراب... " سورة أل عمران الآية (٣٩)، وقوله تعـالى " فخرج على قومه من المحراب فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشيا " سورة مريم الآية (١١). وقيل أن لفـظ المحراب أُخذ من المحاربه لأن المصلي يحارب كلا من الشيطان ونفسه بإحضار قلبه وجوارحـه للـصلاة. وكان الهدف من عمل المحراب فى المسجد أن يدل على اتجاه القبلة، وأن يقوم بدور مضخم الصوت للإمام عند تكبيره وتلاوته وركوعه وسجوده أثناء الصلاة. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمـارة، ص ٢٦٢ – ٢٦٥.

الكسوة الخزفية بالمسجد:

تنص حجة وقــف المسجد(١) على أن جدران المسجد الداخلية وكذلك الزيادة الشمالية الغربية قــد كسيت بالبلاطات الخزفية، إلا أنه لسوء الحظ قد تعرض هــذا المسجد لفقد أجزاء كبيرة من كسوته الخزفية، ولم يتبقَ منها سوى بعض المساحات القليلة، التى يمكن دراستها على النحو التالي:-

أولا: الكسوة الخزفية المتبقية بجدار المدخل الرئيسى للمسجد (الواقع بالزيادة الشمالية الغربية).

ثانيا: الكسوة الخزفية المتبقية بالجدران الداخلية للمسجد.

أولاً: الكسوة الخزفية المتبقية بجدار المدخل الرئيسى للمسجد.

لم يتبق من هذه الكسوة الخزفية إلا أجزاء قليلة، ويمكن حصرها فى منطقتين هما كسوة كتلة المدخل، وكسوة جدران الزيادة الشمالية الغربية على يسار ويمين المدخل.

كسوة كتلة المدخل:

تتألف هذه الكسوة من البلاطات الخزفية التى تكسو كتلة المدخل البارزة، وكذا الزخارف على جانبى فتحة باب الدخول، وجاءت هذه البلاطات فى صورة تجميعات خزفية محصورة بين أفاريز(٢) خشبية، ذلك بالإضافة إلى البلاطات التى تزين العــقــد المدائنى وكوشتيه (٣) (لوحة رقم ١)، وسنتناول كل جزء منه بالدراسة، وذلك على النحو التالى:

---

(١) وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢٢٠.

(٢) أفاريز: مفردها إفريز وهو ما يبرز عن جدران العمائر أو المبانى فى هيئة حافة أفقية، المعجم الــوجيز، ص ٤٦٦. وهو ما يشرف من الحائط خارجا عنه أو ما برز من جدران العمائر والأبنية، وهو إطار مستطيل يحيط بالعقود وأعالي الجدران الخارجية أسفل السقوف ليخفف سقوط المطر عليها أو يحيط بــأعلى جــدران الغرف الداخلية لزخرفتها. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩.

(٣) كوشة العقد: هى المساحة التى توجد خلف العقد وتحيط به من الخارج وقد تكون هذه الكوشــة مــساحة محصورة بين عقدين. حسنى محمد نويصر: العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبــة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ٤٧٠.

الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لباب الدخول الرئيسى للمسجد:

يمتد هذا الجانب بارتفاع ٢,٥م. بمقدار فتحة باب الدخول، والتى حددت من أعلى بعارضة خشبية، وسنتناول دراسة البلاطات الخزفية لهـذا الجانب بشكل تفصيلى كما يلى:-

١- كسوة الواجهة الأمامية (لوحة رقم ٢):

حُددت واجهة هـذا الجانب بأطر[١] خشبية من الجانبين ومن أعلاها، واشتملت على مجموعة من البلاطات الخزفية التى تظهر فى حالة سيئة، حيث سقطت الطبقة الزجاجية الشفافه، وكذلك طبقة الزخارف من على جزء كبير بهذه البلاطات، ولم يتبق منها سوى كيان العجينة الحمراء اللون، هـذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك بعض البلاطات التى سقطت ثم أعيد تركيبها فى مكان مغاير لوضعها الصحيح الذى يستقيم معه التكوين الزخرفى فى صورته النهائية، أو تلك البلاطات التى تم تركيبها فى مواضع أخرى غير مواضعها الأصلية، ولذلك نرى عـدم التناسق الزخرفى للبلاطات فيما بينها، مما يدل على أنه قـد حدث بها تغيرات نتيجة لإحلال وتجديد بعض البلاطات، والتى لم تكن بنفس الشكل الزخرفى الأصلى مما نتج عنه ظهور نماذج عديدة فى المساحة الزخرفية الواحدة.

ونستنتج من ذلك حدوث تغيرات فى تناسق البلاطات نتيجة تبديل أماكنها بعد سقوطها، الأمر الذى ترتب عليه إهدار القيمة الجمالية التى أبدعها الصانع الأول، أما بالنسبة للتفصيل الزخرفى لكسوة هـذا الجزء فتظهر من أسفل إلى أعلى كما يلى:

صفان أفقيان من البلاطات المربعة الشكل مقاس ١٥ x ١٥ سم[٢] (لوحة رقم ٣)، يجتمع كل أربع بلاطات منهم لينتج عنهم تصميم زخرفى واحد (شكل رقم ٢أ)، قوام زخرفته

---

(١) أطر: مفردها إطار وهو كل ما أحاط بالشيء من خارجة، ومنه إطار الصورة، والعجلة، والبـاب وهـو أيضاً الحلقة من الناس. راجع المعجم الوجيز، ص ٢٠. ويقصد به فى المصطلح الأثرى الفنى كل ما أحاط – فى غرض زخرفى بحت– بالعقود والواجهات والزخارف والأفاريز ونحوها لتقويتها وتزينها، وأستعمل فيـه الخشب والحجر والجص...، وكان أول ظهور لها فى العمارة العربية الإسلامية بقصر الحير الغربى بالـشام وفى جامع قرطبة الكبير سنة ١٧٠ هـ / ٧٧٦ م. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩.

(٢) ينحصر مقاس هذا النوع من البلاطات فيما بين ١٤,٥، ١٥، ١٥,٥، ١٦ سم، وسـوف نقربهـا لمقـاس ١٥سم.

حلية مركزية صغيرة يخرج منها فى اتجاه الأركان أزهار القرنفل المنفذه باللون الأصفر، وتنبثق من أفرع نباتية نفذت باللون الأزرق، ويحيط بها من الجانبين أوراق نباتية نفذت باللون الأخضر، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر مفصصة نفذت باللون الأزرق، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض.

ويتضح النهج التركى فى هذا التكوين من حيث التصميم العام، والأسلوب الزخرفى، والعناصر الزخرفية، بالإضافة إلى الخطة اللونية وأيضا الأسلوب الصناعى، حيث عمد المزخرف إلى استخدام النباتات كموضوع زخرفى وقام بتنفيذ زهرة القرنفل التى تمثل سمة مميزة ورئيسة من سمات الخزف التركى، كما جاء التكوين منفذ بأسلوب زخرفى يحاكى الطبيعة، حيث رسمت زهرة القرنفل تنبت من مركز التكوين وتنمو لتشغل أركانه، واستخدم فى ذلك اللون الأصفر، واللون الأخضر، واللون الأزرق، على أرضية بيضاء اللون، وهذه الألوان أيضا تعد من مميزات الخزف التركى خلال القرن الخامس عشر الميلادى [1].

يلى ذلك صف من البلاطات يحمل نفس المقاس السابق، وقوام زخارفه (شكل رقـم ٣) أشكال هندسية تتألف من مجموعة من الخطوط المتداخلة مع بعضها البعض، نفذت بـــاللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى، ويتوسطها شكل نجمى يلتف حوله أشـــكال هندسية مضلعه، وزخرفت المساحة فيما بينها باللون البنى واللون الأزرق واللون الأصفر، وتعد هذه الزخارف أجزاء من زخارف الطبق النجمي [2].

يلى ذلك صف من البلاطات مقاس ١٤ x ١٤ سم (شكل رقم ٤)(لوحة رقــم ٤)، تـضم أشكال هندسية قوامها مربعين متداخلين مع بعضهما البعض فى صورة شكل نجمى ثمانى، ويحدد كل من المربعين اللون الأبيض من الخارج، ويتوسطهما زهـــرة ذات ثمان بــتلات

([1]) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوســائل التعليميــة، القاهرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص ٦٤.

([2]) زخارف الطبق النجمي: يعد من أكثر أنواع الزخرفة الإسلامية انتشارا على العمائر والتحف، وظهر منذ أواخر العصر الفاطمي، وبلغت شهرته الأفاق إبان العصر المملوكى، ويتكون عادة من ترس فـــى الوســط، وتحيط به وحدات زخرفية كثيرة الأنواع والأشكال ذات مسميات حرفية مختلفة كاللوزة أو الصرة، والكنـــدة، وبيت الغراب، والنرجسة، والتاسومة، والسقط، وغطاء السقط. عاصـــم محمـــد رزق: معجـــم مـــصطلحات العمارة، ص ١٨٠.

نفذت باللون الأخضر والأصفر على أرضية زرقاء، وقــد شغلت المساحة فيما بين الحــد الأبيض الخارجى وبين حدود المربعين اللون البنى المحروق.

هذا وينتج عند إلتقاء كل أربع بلاطات من هذا التصميم شكل متقاطع يظهر تارة باللون الأصفر وأخرى باللون الأخضر بالتبادل، ويرجع ذلك للتبادل اللونى الذى أوجده الفنان خارج حدود المربعين المتداخلين، حيث جعل كل مساحتين متقابلتين – محصورتين بين الحدود الخارجية للمربعين المتداخلين وبين حدود البلاطة – متشابهتين، وأستخدم لتحقيق ذلك كل من اللونين الأصفر والأخضر بالتبادل. ويأتى ذلك عند تركيب البلاطات بوضعها الزخرفى الصحيح ليكون هناك استمرارية فى الشكل الزخرفى، إلا أننا نلاحظ عدم الدقة فى تركيب هذه البلاطات، حيث جاءت فى صورة صف أفقى واحد، مما أفقدها وحدتها الزخرفية.

يأتى بعد ذلك صف من البلاطات ذات الزخارف الهندسية (شكل رقم ٥) التى قوامها شكل مثمن حددت معالمه بخطين من اللون الأبيض يحصران بينهما مساحة باللون الأخضر، وداخل هــذا المثمن يوجد ضلعان يخرجان من الأربعة أضلاع المنحرفة للمثمن ليتقاطعان فى منتصفه، وقد حددا باللون الأبيض ونفذا باللون الأخضر، وذلك على أرضية بيضاء تحتوى على أربعة أشكال نباتية نفذوا باللون الأصفر، وذلك فى المساحات ما بين المثمن وهذين الضلعين عند حواف البلاطة ونفذا بشكل منكسر ليتصلا بضلعين أخرين فى البلاطة المجاورة لها وهو ما يحث عند وجود استمرارية للشكل الزخرفى.

وهذا التكوين لايمثل تجميعة أو نمطا زخرفيا يستخدمه الفنان فى تزين الجدران كتكوين منفرد، بل لابد أن يتواجد مع تكوين أخر أو أكثر، وذلك لأن هذا النوع من البلاطات له وظيفة فنية إلى جانب كونه عنصراً زخرفياً، حيث يستخدم عادةً كأطر زخرفية تضم بداخلها تصميمات أخرى.

يعلو ذلك عشرة صفوف من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم[1]، ويشتمل تصميمها على ثلاثة تكوينات متتالية كما يلى (لوحة رقم ٥):

([1]) هذه المقاسات تقريبية، حيث ينحصر هذا النوع من البلاطات فيما بين ٨,٥، ٩، ٩,٥، ١٠، ١٠,٥سم، وسوف نقربها إلى مقاس ١٠سم.

١ – **التكوين الأول** يمثل خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، تعلو صفا سفليا من البلاطات الأفقية الذى سقطت طبقته الزجاجية الشفافة واختفت معالمه الزخرفية مع الزمن، إلا أنه من المرجح أن تكون زخارفه هى نفس زخارف الصفوف الخمس.

وقوام زخرفة هذا التكوين تجميعة تتكون من أربع بلاطات، منفذ عليها زهـــرة مركزية وسطى متعددة البتلات (شكل رقم ٦)، نـــفـــذت باللون الأصفر الصارخ الذى يجذب النظر وحددت معالمها باللون البنى المحروق ليناسب اللون الأصفر ويحد منه وذلك على أرضية زرقاء اللون، ويحيط بهذه الزهـــرة شكل مفصص نـــفـــذ أيضا باللون الأصفر الصارخ وحدد كذلك باللون البنى المحروق، وتشغل المساحة فيما بينه وبين الزهرة المركزية ثلاثة أشرطة دائرية مفصصة الشكل، نفذ الشريط الأول والثالث منهم باللون الأزرق الباهت، أما الشريط الأوسط فجاء باللون الأخضر الباهت.

وينبثق من الشكل المفصص فى اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية مثقوبة، تشغل كل واحدة منهم ركناً من أركان البلاطة، وجاءت هذه الأوراق باللون الأبيض على أرضية زرقاء ونفــذ الثقب باللون الأصفر، كما ينبثق منه نحو وسط البلاطة فيما بين الأوراق الركنية أنصاف فروع نخيلية تتجه نحو الخارج ونفذت باللون الأصفر على أرضية زرقاء. هذا وعند إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية متكاملة ينتج عنها شكل مثمن غير منتظم بداخله الأربع ورقات النباتية الثلاثية المثقوبة والتى تتجه كلها نحو نقطة إلتقاء الإشكال الزخرفية.

يظهر التأثير الأوروبي لاسيما التأثير الإيطالى[1] بوضوح فى هذا التكوين، سواء من حيث التصميم العام، أو العناصر المستخدمه فى زخرفته، حيث نرى الشكل المركزى الرئيسي جاء ذو حجم كبير نسبيا ويلتف حوله باقى عناصر التكوين، وتنفيذ العناصر الخزفية للتصميم بالخطوط الغليظة، وكذلك استخدام الألوان الزاهية، ولاسيما اللون الأصفر الذى لم يكن

([1]) أنظر لوحة رقم (٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩)، للمزيد عن خصائص ومميزات الخزف الإيطالى خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، راجع،

Wendy (M) Watson: Italian Renaissance Ceramics, From the Howard 1. and Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art. Occasion of the exhibition, 2001, 2002, p. 5- 155.

وكارلو بويانى، كارمن رافانيلى جويدوتى: سيراميك فاينسا، مختارات لاعمال فنية من العصور الوسطى إلى اليوم، ترجمة المعهد الثقافى الإيطالى بجمهورية مصر العربية، جاليرى مركز الهناجر للفنون (٢٣ مايو : ٢٢ يونية) القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٥ وما بعدها.

منتشراً بهذه الدرجة فى القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى، وعلى الأرجح فأن هذه البلاطة تنسب إلى القرن التاسع عشر الميلادى، وهى بذلك تكون مضافه إلى المسجد فى فترة لاحقه لبنائه.

٢ – **التكوين الثانى** يشغل مساحة صفين أفقيين من البلاطات وهو يعلو التكوين السابق مباشرةً (شكل رقم ٧ أ)(لوحة رقم ٦)، ويشغل الصفين ثلاث تجميعات كل تجميعة منهم تتكون من أربع بلاطات، يتألف تصميمها من زهـــرة مركزية متعددة البتلات مُنــفــذة باللون الأصفر على أرضية بيضاء، ويخرج منها فى اتجاه الأركان الأربعة للتكوين شكلا نباتيا بسيطا، يتكون من ورقتين نباتيتين ممتدتين تتخذتا شكلا قلبيا، ويحدد معالمه اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، ويضم بداخله شكل نباتى نفــذ باللون الأصفر على أرضية خضراء، ويخرج منها فرعان نباتيان يتجه كل منهما نحو الخارج، ثم ينحرفا ليسيرا بعد ذلك بالتوازى مع حواف البلاطة، وجاءت هذه الأفرع منفذة باللون الأبيض، ويحصر كل فرعين منهم شكل نباتى خماسى يتجه نحو خارج التكوين، بحيث يشغل هذا الشكل الخماسي المساحات الوسطى للتكوين فيما بين زخرفة أشكال القلوب ونفــذ باللون الأصفر، وجاءت الأرضية كلها خارج الزخرفة القلبية باللون الأزرق.

ومن الملاحظ هــنا أن هذين الصفين تم تركيبهما بطريقة خاطئة تنم عن عدم الإدراك الفنى للشخص الذى قام بتركيبهما على هذا النحو، وجاء ذلك على الأرجح فى فترة لاحقه على إنشاء المسجد، وذلك فى محاولة بسيطة للحفاظ على البلاطات الخزفية التى سقطت. حيث كان من المفروض فى هذا التصميم أن يأتى الصف السفلى بدلاً من الصف العلوى، وأن يكون الصف العلوى هـــو الصف السفلى، وذلك لتتحقق معه الوحدة الزخرفية التى تنتج عند إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض، وهو بذلك إعادة لترتيب البلاطات السابقة لتظهر فى تصميمها الصحيح (شكل رقم ٧ ب).

٣ – **التكوين الثالث** نفذ على صفين من البلاطات، تتجمع كل أربع بلاطات مع بعضها البعض لتعطى وحده زخرفية بذاتها، قوامها الزخارف الهندسية المتمثلة فى أشكال الطبق النجمي الذى يتكون من ستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)(لوحة رقم ٦)، حيث الترس المركزى المنفــذ باللون الأصفر، ثم اللوزة المرسومه باللون الأبيض، ثم الكندة ذات اللون البنى، ويلتف حول الطبق عنصر بيت الغراب وذلك باللون الأبيض، وأخيراً عنصر رأس السهم والذى نفــذ باللون الأزرق.

يلى ذلك صف من البلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، وقوام زخارفه فى كل بلاطة تصميم زهرة القرنفل، إلا أنها وجدت هنا فى صف وأحد فقط وليس فى صفين، وبذلك لم يكتمل تكوينها الزخرفى.

يأتى بعد ذلك صف من البلاطات الكبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، التى يظهر تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات (لوحة رقم ٦)(شكل رقم ٩أ)، وتتكون من شكل مفصص ثمانى الفصوص، نفـذ باللون الأصفر المحدد بخطين من اللون البنى المحروق، ويضم بداخله شكل هندسى على هيئة نجمة زخرفية ثمانية الأضلاع نفـذت باللون البنى والأبيض، ويحصر كل ضلعين من أضلاعها شكل مدبب يأخذ .هيئة رأس السهم وجاء منفـذ باللون الأصفر والأخضر على أرضية بيضاء، وتشغل المساحة المتبقية خارج الشكل المثمن زخارف نباتية عبارة عن ثمانية أنصاف أوراق نباتية محورة بواقع نصف ورقة نباتية لكل ضلع من أضلاع الشكل المثمن، وتتجه هذه الأوراق داخل التكوين حيث تنبثق من أشكال زوائد تشغل الأركان الأربعة للبلاطة، ونفـذت الأفرع النباتية باللون الأخضر على أرضية بيضاء، ونفذت الزوائد الركنية باللون الأصفر.

وهذا التصميم فى حد ذاته لا يمثل تصميما زخرفياً رئيسياً، حيث يتضح من خلال تصميمه العام، ووضعية العناصر الزخرفية المستخدمة فيه، أنه يمثل تكوينا زخرفيا ثانويا ينتج من إلتقاء أربعة تكوينات زخرفية من التصميم الزخرفى الرئيسي، الذى يتكون من تلاقى أربع بلاطات مع بعضهم البعض، ويتألف من حلية نباتية مركزية مربعة الشكل، يخرج منها ثمانية أوراق نباتية تتجه نحو وسط وأركان التكوين الزخرفى، ونفذ ذلك باللون الأصفر المحدد باللون البنى، وينبثق من الأوراق النباتية التى تتجه نحو وسط التكوين أربع أوراق نباتية محورة على هيئة الورقة النخيلية وقد نفذت باللون الأخضر.

وبذلك يظهر الشكل العام للتصميم داخل الشكل المثمن المفصص على هيئة شكل هندسي متقاطع نفذ عن طريق الزخارف النباتية، وتشغل المساحة المتبقية خارجه بزخارف هندسية تتجه نحو الأركان، وهى عبارة عن عدة مثلثات تتلاقى مع بعضها البعض لتتخذ هيئة المنشور الثلاثى، وقد نفذت بحجمين مختلفين، الأول حجم كبير وهو الذى يشغل زوايا التكوين ونفذ باللون الأبيض واللون البنى، والثانى صغير ينحصر بين أضلاع المقاس الأول ونفذ باللون الأصفر والأخضر، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض، وهذه الأشكال هى

التى ينتج عنها الشكل النجمى المركزى فى التكوين الزخرفى الثانوي الذى يظهر عند إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية (شكل رقم ٩ب).

نستطيع أن نلمس بهذا التكوين التأثيرات الأوروبية، وهو ما يظهر من خلال التصميم العام الذى يعتمد على عنصر مركزى رئيسي يمثل محور التصميم، ويشغل أغلب المساحة الداخلية له، وايضاً من خلال تنفيذ عناصر التكوين بخطوط غليظة.

يلى ذلك أربعة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، قوام زخرفتها ينتج عند تلاقى كل أربع بلاطات (لوحة رقم ٧)(شكل رقم ١٠أ)، وتتألف من شكل دائرى مفصص أصفر اللون، يضم بداخله فى مركز التكوين دائرة صغيرة خضراء اللون، يخرج منها ثمانية فصوص ينبثق من كل فص منهم شكل يشبه رأس السهم يتجه نحو أواسط وأركان التكوين وذلك باللون الأصفر والأزرق، وتحصر فيما بينها أوراق نباتية ثلاثية خضراء اللون، وجاءت الأرضية داخل الشكل الدائرى المفصص باللون الأبيض، أما المساحات الخارجية له فتتكون من أنصاف أوراق نباتية مركبة تخرج من زوايا التكوين وتسير موازية مع حواف البلاطات ويشغلها اللون الأصفر والأبيض، وتحصر فيما بينها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة تتجه نحو الداخل فى اتجاه الشكل الدائرى المفصص والتى رسمت باللون الأبيض، وجاءت الأرضية خارج الشكل المفصص باللون الأزرق، ويحدد عناصر التصميم خط رفيع من اللون البنى.

ينتج عند تلاقى كل أربعة تكوينات لهذا التصميم تكوين أوسط (شكل رقم ١٠ب)، يتألف من زخارف هندسية قوامها شكل متعامد منفذ بخطوط زخرفية غير منتظمة، وذلك باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويوجد بداخل مركز التكوين حلية مربعة الشكل يخرج منها تجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية الشكل مثقوبة نفذت باللون الأبيض المحدد بخط من اللون البنى، كما يخرج منها باتجاه وسط التكوين أربع أوراق نباتية مركبة على هيئة ثلاثية نفذت باللون الأصفر واللون الأبيض المحدد بخط من اللون البنى، وجاءت الأرضية داخل الشكل المتعامد باللون الأزرق، أما المساحات خارج حدوده فيشغلها شكل ربع دائرى مفصص وذلك بالزوايا الأربع للتكوين وقد رسمت باللون الأخضر، ويخرج من هذه الأشكال المفصصة نحو داخل التكوين فى اتجاه الشكل المتعامد زوائد صغيرة لونت باللون الأصفر، وتحصر هذه الزوائد فيما بينها أوراق نباتية ثلاثية نفذت باللون الأخضر، كما ينبثق من هذه الزوائد زوائد أخرى طولية مدببة تشبه رأس السهم وتتجه نحو زوايا الشكل المتقاطع

ونفذت باللون الأزرق، وجاءت الأرضية خارج الشكل المتعامد باللون الأبيض كما حددت العناصر الزخرفية التى تشغلها بخط من اللون البنى.

تنتهى واجهه هذا الجزء بخمسة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، زخارفها تنتج من إلتقاء أربعة أشكال يحملن نفس التصميم (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ٧)، ويتألف هذا التصميم من شكل مثمن منفذ عن طريق ثمانية أفرع نباتية مفصصة صغيرة، تلتقى مع بعضها البعض من خلال ورقة نباتية خماسية تم ثقب منتصف بعضها وذلك فى الأوراق التى تتجه نحو الأركان، ورسمت الأفرع النباتية باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، أما الأوراق النباتية فجاءت باللون الأصفر والأزرق وذلك على أرضية بيضاء اللون، وزخرفت المساحة الداخلية للتصميم عن طرق حلية دائرية مركزية نفذت باللون الأزرق، يلتف حولها إطار دائرى أخضر اللون، والذى ينبثق منه زهرة كبيرة متعددة البتلات ومثقوبة تتخذ شكل زهرة دوار الشمس، وقد جاءت البتلات باللون الأصفر بينما نفذت الثقوب باللون الأزرق، وجاء ذلك على أرضية بيضاء اللون، وزُركشت المساحة ما بين الحدود الخارجية للزهرة وبين الحدود الداخلية للشكل المثمن باللون الأزرق، وتشغل المساحات خارج حدود الشكل المثمن عن طريق زوائد صغيرة تخرج من أركان التكوين وتتجه نحو الداخل، وقد نفذت هذه الزوائد باللون الأزرق على أرضية خضراء.

وينتج عند إلتقاء كل أربعة تكوينات من هذا التصميم شكل أوسط، تتألف زخارفه من شكل هندسي متقاطع نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويضم بداخله حلية مركزية عبارة عن أشكال أفرع نباتية صغيرة متقاطعة رسمت باللون الأزرق، بالإضافة إلى زخارف نباتية محوره لونت باللون الأخضر، وجاءت الأرضية داخل الشكل المتقاطع باللون الأبيض، ويزخرف المساحات الركنية خارج الشكل المتقاطع ربع زهرة ذات بتلات مثقوبة رسمت باللون الأصفر بينما رسمت الثقوب باللون الأزرق، وتضم بداخلها ربع دائرة نفذت باللون الأزرق ويحيط بها شريط لون باللون الأخضر، وجاءت الأرضية باللون الأبيض، بينما تركت المساحة فيما بين الشكل المثمن والربع زهرة باللون الأزرق.

٢- كسوة الواجهة الجانبية الخارجية:

تتكون من ثلاثة وعشرين صفا أفقيا من البلاطات التى تضم فيما بينهما أربعة صفوف من البلاطات الرأسية (لوحة رقم ٨)، ويأتى ذلك فوق قاعدة تتكون من صفوف

البلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠سم، التى نفــذت بنظام اللون الواحد الخالى من الزخارف، وهــو اللون الأبيض واللون الأسود، وتم لصق هذه البلاطات على حوافها حيث ظهرت على هيئة معينات، وتشغل هذه البلاطات مساحة صفين كاملين رسما باللون الأبيض يحصران فيما بينهما صف من البلاطات المنفذ باللون الأسود. وقوام الزخرفة فى هذه الواجهة من أسفل إلى أعلى كالاتى:-

ستة صفوف من البلاطات الأفقية التى تتخذ زخرفتها شكل الطبق النجمى الذى يتكون من ستة عشر ضلع (شكل رقم ٨).

يلى ذلك صف من البلاطات التى تستخدم كأطر للتكوينات الزخرفية (شكل رقم ١٢)، وقوامه شكل نباتى بسيط نفذ باللون الأبيض على أرضية خضراء، ويحيط به أربعة أفرع نباتية بواقع فرعين يخرجان من الضلعين المتقابلين ويتخذ كل منهما هيئة كأسية، ورسمت الأفرع باللون الأصفر، وتشغل المساحة الخارجية لهذه الأفرع باللون الأزرق، كما يوجد شكل نباتى بسيط فى أركان البلاطة لون باللون الأبيض المحدد بخطين من اللون البنى المحروق.

يعلو ذلك أربعة صفوف من البلاطات التى يظهر تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات وتتكون زخارفها من أشكال دوائر متماسة منفذة باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، وتحصر هذه الدوائر فيما بينها شكل معين يضم بداخله شكل نباتى بسيط رسم باللون الأبيض ونفذ مركزة باللون الأصفر، وذلك على أرضية خضراء، وجاءت الزخارف داخل الأشكال الدائرية بسيطة عبارة عن دائرة أخرى مرسومه على أرضية بيضاء اللون تضم حلية مركزية يحيط بها دائرة نفذت باللون الأخضر، ويلتف حولها شكل نباتى محور يأخذ هيئة دائرية رسم باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ١٣).

يلى ذلك صفان من البلاطات ذات الزخارف الهندسية التى قوام زخرفتها الخطوط الهندسية المتداخلة مع بعضها البعض، لتكون فيما بينها أشكال مربعة ومعينة وأخرى مضلعة، تلتف حول شكل نجمى مركزى (شكل رقم ٣).

يأتى بعد ذلك أربعة صفوف من البلاطات التى يكتمل تكوينها الزخرفى عند إلتقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ١٤)(لوحة رقم ٩)، وقوام هذه البلاطات الأشكال الهندسية التى تتمثل فى زخرفة الطبق النجمى ذو الثمانى كندات ويظهر به كافة العناصر المكونة للطبق النجمي،

وحددت أجزائه بخطوط بيضاء محصورة بين خطين رفيعيين من اللون البنى المحروق، وتتشابك وتتداخل هذه الخطوط فيما بينها لتكون أجزاء الطبق النجمى، حيث نرى الترس فى المنتصف عند إلتقاء الأربع بلاطات ونفـــذ باللون الأزرق، أما اللوزة فنفــذت باللون الأزرق القاتم، ثم الكندات التى رسمت باللون الأصفر.

إلا أننا نجد فى هذا التصميم استيعاب الشكل كله داخل شكلين هندسيين كل منهما يتخذ هيئة الشكل المثمن، الداخلى منهما نفــذ باللون الأصفر، أما الخارجى فقــد نفــذ باللون الأزرق، ويفصل بين إطاريهما الخارجى خط نفــذ باللون الأبيض.

وينتهي هـــذا الجزء بستة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٩) التى تظهر فى حالة سيئة، ونستطيع التعرف على تصميمها الزخرفى من خلال الأجزاء الزخرفية القليلة المتبقية على بعض البلاطات، وقوام زخارفها (شكل رقم ١٥) عبارة عن شكل مثمن منفذ باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون، ويضم بداخله شكلا نباتيا متقاطعا يتألف من أربعة أوراق نباتية ثلاثية الشكل، تتجه نحو زوايا التكوين الزخرفى مرسومه باللون الأبيض، وينبثق من كيان المثمن فى اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية منفذه باللون الأصفر والأخضر على أرضية زرقاء، بينما تشغل المساحة الوسطى للتكوين – خارج الشكل المثمن – ثمانية أوراق نباتية مخروطية الشكل بواقع ورقتين فى كل ضلع من أضلاع التكوين الزخرفى، ونفذت هذه الأوراق باللون الأزرق، وتضم داخلها كل من اللون الأبيض، والأصفر، والأخضر، وذلك على أرضية بيضاء اللون.

يتضح التأثير الأوروبى بهذا التصميم حيث يتبين ذلك من خلال مجموعة الألوان المستخدمة بهذا التكوين، والتى جاءت أقل جودة واتقان عما يظهر بالألوان المستخدمة فى الخزف العثمانى خلال ذات الفترة، وأيضاً من واقع اسلوب تنفيذ عناصره الداخلية التى جاءت مرسومة بخطوط سميكة، ذلك فضلاً عن التصميم العام.

٣ – كسوة الواجهة الجانبية الداخلية:

تبدأ زخارف هـــذا الجزء من أعلى المكسلة، وتمتد إلى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد فتحه باب الدخول من أعلى، وتتكون هذه الكسوة الخزفية من ستة وعشرين صفاً أفقياً

من البلاطات التى تضم فيما بينها خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، ونفذت هذه الكسوة عن طريق البلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتحتوى على ستة تكوينات زخرفية كما يلى (لوحة رقم ١٠):

التكوين الأول وتشغل زخرفته الصف الرأسي الأول (لوحة رقم ١١)، وجاءت زخارفه غير مكتملة، وذلك لعدم اكتمال المساحة الزخرفية الخاصة بتصميمها، حيث يكتمل هذا التصميم عند تلاقى كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض، مما يستلزم معه وجود صف رأسي أخر بجوار هذا الصف لكي يكتمل معه التصميم الزخرفى (شكل رقم ١٦ أ، ب).

يتألف تصميم هذا الصف من وحدة زخرفية متكررة، قوامها شكل سداسي ذو استطالة فى المنتصف منفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين رفيعين من اللون البنى، وبداخله شكل نباتى بسيط عبارة عن أربع أوراق ثلاثية تخرج من مركز بيضاوي الشكل ورسمت الأوراق باللون الأبيض فى حين رسم الشكل البيضاوي باللون الأصفر، وشغلت باقى أرضية الشكل السداسي باللون الأخضر، ويخرج من نقطة تلاقى الضلعين الطوليين مع الأضلاع العرضية أربعة خطوط باللون الأصفر تتجه نحو وسط البلاطة لتقسم المساحة خارج هـذا الشكل السداسي إلى أربع مساحات متساوية ومتطابقة الزخارف فنرى كل مساحتين متقابلتين متشابهتين، ففى الأولى منها والتى تشغل مساحة الضلعين الطوليين زخرفة نباتية عبارة عن ورقة نباتية مثقوبة نفذت باللون الأبيض ونفذ الثقب باللون الأصفر وذلك على أرضية زرقاء، أما الثانية التى تشغل المساحة الخارجية للأضلاع العرضية فشغلها شكل نباتى بسيط رسم باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

أما قوام زخرفة هذا التصميم عند اكتماله (شكل رقم ١٦ ب)، فعبارة عن شكل هندسي متقاطع يشغل منتصف التكوين منفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى وذلك على أرضية بيضاء، ويضم فى مركزه حلية نباتية مستديرة رسمت باللون الأبيض على أرضية زرقاء، ويخرج من بين أضلاع هذا الشكل المتقاطع أربعة أشكال سداسية تتجه نحو الأركان لونت باللون الأصفر، وتضم بداخلها شكل بيضاوي صغير أصفر اللون، والذى يخرج منه أربع أوراق نباتية بسيطة رسمت باللون الأبيض، ونفذت الأرضية باللون الأخضر، وينبثق من أطراف الشكل المتقاطع الذى يتجه نحو وسط البلاطة شكل هندسي عبارة عن نصف مثمن مرسوم باللون الأصفر، ويضم بداخله أوراق نباتية بسيطة ذات لون أبيض على أرضية زرقاء اللون.

وبذلك يكون الشكل الأوسط الناتج من إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية يتألف من مثمن أوسط منفذ باللون الأصفر، يضم بمركزة حلية دائرية يلتف حولها أشكال نباتية بسيطة مرسومة باللون الأبيض على أرضية الشكل المثمن الزرقاء اللون، ويشغل الأضلاع الطولية للشكل المثمن من الخارج أشكال سداسية الشكل، وتضم هذه الأشكال السداسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة ملونة باللون الأبيض على أرضية خضراء، أما الأضلاع الأخرى للشكل المثمن فيخرج منها شكل هندسي مستقيم يتعامد على شكل مستقيم أخر يشغل أواسط حواف التكوين ويخرج من أجزاء الأشكال المثمنة التى تشغل أركان التكوين، ورسم هذا الشكل المتعامد باللون الأزرق (شكل رقم ١٦ أ).

أعتمد هذا التكوين على الأشكال الهندسية اعتماداً رئيسياً، وذلك مع استخدام الزخارف النباتية بصورة ثانوية، والتى جاءت بسيطة الشكل، ويحمل هذا التصميم الطابع الأوروبي، وعلى وجه الخصوص التأثير الأسباني، حيث التصميم العام الذى يعتمد على شكل أوسط متعامد يلتف حوله مجموعة من الأشكال الهندسية التى تحصر فيما بينها شكلا هندسياً أخر، ويمتاز هذا التصميم بالاستمرارية، حيث يمكن استمراره وامتداده إلى ما لانهاية، ويأتى ذلك نتيجة التصاق وترابط العناصر الهندسية مع بعضها البعض دون وجود حد فاصل بينها، كاشتراك الإطار الخارجى للعنصر الزخرفى مع العنصر المجاور له.

التكوين الثانى لهذا الجزء يبدأ من أعلى المكسلة مباشرة ويمتد لأعلى لمسافة ثمانية صفوف أفقية، وقوامه زخارف نباتية يظهر تكوينها عند إلتقاء كل أربع بلاطات، ويتألف من زخرفة أشكال القلوب التى تخرج من زهرة مركزية، وينبثق منها أفرع نباتية تسير موازية مع حواف التكوين الزخرفى (شكل رقم ٧ب)(لوحة رقم ١١).

التكوين الثالث يشغل حيز أربعة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٢)، وقوام زخرفته (شكل رقم ١٧) حلية مركزية مستديرة رسمت باللون الأخضر، يلتف حولها شكل نباتى بسيط نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويخرج منه أربعة أفرع نباتية صغيرة يحمل كل منهم ورقة نباتية كبيرة تتجه نحو الأركان وتأخذ هيئة القلب، ولونت الأفرع والأوراق باللون الأبيض وحددت من الخارج بخط من اللون البنى، وينبثق من كل ورقة قلبية ورقتان نباتيتان كل منهما تأخذ هيئة نصف مروحة نخيلية، وذلك فى الجزء السفلى للورقة القلبية، كما يخرج منها فى جزئها العلوى ورقتان صغيرتان على هيئة نصلية، ونفذت هذه الأوراق باللون الأبيض كما حددت من الخارج بخط من اللون البنى، وتضم كل ورقة قلبية

بداخلها ورقة نباتية أخرى ثلاثية الشكل تخرج من زائدة سفلية مسننة، والتى تخرج بدورها من أسفل الورقة القلبية، ورسمت الأوراق الداخلية باللون الأصفر بينما جاءت الزوائد المسننة باللون الأزرق وجاءت الأرضية داخل الأوراق القلبية باللون الأخضر، أما أرضية التكوين فيشغلها اللون الأزرق.

يحمل هذا التكوين طابعا أوروبياً، وذلك من حيث التصميم العام، وأيضاً من حيث العناصر الزخرفية التى نفذت بخطوط غليظة بالإضافة إلى أنصاف المراوح النخيلية، وهو يكاد يتطابق مع التصميم الموجود أعلى الواجهة الأمامية لهذا الجانب (شكل رقم ٧) حيث نرى نفس التصميم الذى يعتمد على شكل نباتى مركزى يخرج منه فى اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية تتخذ هيئة القلب، وجاء الاختلاف بينهما طفيف وذلك فى كل من الخطة اللونية وفى بعض العناصر الزخرفية الثانوية.

فبالنسبة للاختلاف فى الخطة اللونية فيظهر بوضوح فى أرضية الشكل النباتى المركزى حيث يضم الشكل الأول (شكل رقم ٧) أرضيتين الأولى بيضاء نفذت باللون الأبيض، والثانية باللون الأخضر، بينما نفذ الشكل النباتى المركزى لهذا الشكل على أرضية واحدة نفذت من اللون الأزرق.

أما بالنسب للاختلاف فى العناصر الزخرفية للتكوين فيظهر من خلال الأوراق النباتية الثانوية المرتبطة بالأوراق القلبية الرئيسية، حيث نرى فى الشكل الأول فرعين نباتيين يخرجا من الجزء العلوى للورقة القلبية ثم ينحرفا ليسيرا معا بعد ذلك بالتوازى مع حواف التكوين الزخرفى، كما نرى الورقة النباتية الداخلية تخرج مباشرة من أسفل الورقة القلبية دون وجود زوائد تعتمد عليها، ذلك بالإضافة إلى وجود أربع أوراق نباتية ثلاثية تنحصر بين الأوراق القلبية وتتجه كل منهم نحو وسط التكوين الزخرفى، بينما فى هذا الشكل نرى اختزال الأوراق النباتية التى تخرج من الجزء العلوى للورقة القلبية إلى أوراق نصلية صغيرة، كذلك انبثاق الشكل النباتى داخل الورقة القلبية من زائدة مسننة، ثم اختفاء الأوراق النباتية الثلاثية التى تشغل وسط التكوين وإحلال أنصاف المراوح النخيلية محلها.

ولعل هذا التقارب الشديد بين كل من التصميمين الزخرفيين، السبب الرئيسي فى وجود بعض بلاطات الشكل الأول تتخلل بلاطات هذا الجزء، ووضعها بصورة زخرفية صحيحة يكاد يكتمل معه التصميم الزخرفى للبلاطات.

التكوين الرابع فيظهر فى صورة صف أفقى من البلاطات التى تعلو التكوين السابق، وقوام زخرفته الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

التكوين الخامس ويشغل حيز ستة صفوف من البلاطات الأفقية، التى قوامها الشكل الدائرى المفصص الذى يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبة رأس السهم (شكل رقم ١٠أ، ب).

التكوين السادس والأخير يشغل مساحة الستة صفوف من البلاطات الأفقية العلوية، وقوام تصميمه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لباب الدخول الرئيسى للمسجد:

سقطت معظم زخارف هــذا الجانب من بلاطاته الخزفية (لوحة رقم ١٣)، وكذلك سقطت طبقتها الزجاجية الشفافة حيث لم يتبق منها سوى القليل، وتعــد هذه الزخارف قليلة وغير واضحة بالمقارنة بزخارف الجانب الأيسر، وجاءت هذه البلاطات مقاس١٠ x ١٠ سم، وتمتد على هيئة ثمانية وعشرين صفا من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ثمانية صفوف من البلاطات الرأسية، ويأتى ذلك فوق قاعدة سفلية من البلاطات التى تحمل نفس المقاس السابق، وتتبع هذه البلاطات نظام البلاطات ذات اللون الواحد الذى يشغل البلاطة كلها دون وجود أي عناصر زخرفية بها.

وتتشابه هذه القاعدة مع القاعدة السفلية التى تشغل أسفل كسوة الواجهة الجانبية الخارجية بالجانب الأيسر، حيث يشغل كل منهما نفس المساحة التى تبلغ ارتفاع ٢٠ سم، وتمتد بطول الجدار، وقد تم تركيب البلاطات بكل من القاعدتين على زواياها، وتشغل هذه القاعدة مساحة صفين كاملين من البلاطات البيضاء اللون، التى تحصر فيما بينها بلاطات سوداء اللون كاملة فى المنتصف وأنصاف بلاطات فى كل من مستواها العلوى والسفلى. ويمكن تفصيل الكسوة الخزفية المتبقية فى هــذا الجانب كما يلى:-

١ – كسوة الواجهة الأمامية:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية من الأرض إلى نهاية فتحة باب المدخل بارتفاع ٢,٥ م، وعلى الرغم من اندثار أغلب الزخارف وسقوط طبقتها الزجاجية الشفافة تماما، بحيث لم يتبق سوى لون العجينة الحمراء، إلا أننا يمكن أن نميز بعض الأشكال الزخرفية من خلال الأجزاء القليلة المتبقية، حيث نرى الزخارف الهندسية المتمثلة فى زخارف الأطباق النجمية ذات الستة عشر ضلعا، وذى الثماني كندات، وزخارف المربعين المتداخلين، وكذلك زخرفة الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها أشكال معينات مقعرة الأضلاع، وأيضا الزخارف النباتية والتى تتمثل فى زخرفة الأشكال المفصصة، وزخرفة الزهــرة المتعددة البتلات، وكذلك زخارف البلاطات التى تستخدم كأطر للتكوينات الزخرفية التى تضم زخارفها الأفرع النباتية المتقابلة (لوحة رقم ١٣).

٢ – كسوة الواجهة الجانبية الخارجية:

وضع الكسوة الخزفية لهــذا القسم ليس بحال أفضل من كسوة الواجهة الأمامية، حيث اختفت الطبقة الزجاجية والزخارف من على بلاطاته، ولم يتبق بها سوى العجينة الحمراء اللون، ويشتمل هذا القسم على بلاطات مربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، تظهر فى صورة أثنين وعشرين صفا أفقيا يضمون فيما بينهم أربعة صفوف رأسية، ومن خلال الزخارف القليلة المتبقية يتضح تصميم الشكل المثمن الأوسط الذى تلتف حوله الأوراق النباتية المخروطية الشكل وذلك فى الوسط، والأوراق النباتية الثلاثية البسيطة التى تتجه نحو الأركان.

٣ – كسوة الواجهة الجانبية الداخلية (لوحة رقم ١٤):

يمتد هذا القسم من أعلى المكسلة إلى الإفريز الخشبى الذى يعلو فتحة باب الدخول، وجاءت بلاطات هذه الكسوة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وقد فُقدت الطبقة الزجاجية الشفافة وطبقة الزخارف من على أجزاء كثيرة من هذه الكسوة ولاسيما فى المساحة الوسطى منها، ونستطيع أن نميز مجموعة الزخارف التى كانت تكسو هذا القسم من خلال بعض البلاطات القليلة التى لاتزال محتفظة بزخارفها أو بأجزاء منها، وذلك على النحو التالى:

تبدأ الزخارف من أعلى المكسلة مباشرة وتمتد إلى أعلى لتشغل حيز ستة صفوف من البلاطات الأفقية التى يكتمل تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنها تصميم زخرفى متكامل (شكل رقم ١٨)، وقد جاء هذا التصميم يشبه بدرجة كبيرة تصميم زخرفة الإكليل[١]، حيث يتكون من دائرة تلتف حولها الأفرع النباتية المورقة، ونفـذت الدائرة باللون الأخضر الباهت، أما الأفرع النباتية فزوقت باللون الأصفر، بينما جاءت الأوراق النباتية باللون الأزرق وهى على هيئة ثلاثية، وتتكون هذه الأفرع من أربعة أفرع رئيسية، يخرج من كل فرع منها ورقتان ثلاثيتان أكبر حجما من باقى الأوراق الأخرى فى التكوين، وتتجه الأوراق الخارجية منها نحو الأركان وهى بدون ثقوب، أما الأوراق الداخلية فتتجه نحو الداخل ويوجد بها ثقوب، وتحصر كل ورقتين مثقوبتين بينهما ورقتان ثلاثيتان أصغر حجما، وتلتقى الأوراق المثقوبة فى شكل دائرة وسطى رسمت باللون الأصفر ويوجد بداخلها زهـرة صغيرة لونت باللون الأزرق، وجاء التكوين العام على أرضية بيضاء اللون.

يلى ذلك ستة صفوف أفقية من البلاطات التى يتكون تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض (شكل رقم ١٩)(لوحة رقم ١٥)، وقوام الزخرفة فيها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسه **الجزء الأول** منهم يشغل وسط التكوين وهو عبارة عن حلية نباتية مركزية مركبة تتألف من ثمانية أفرع مسننة مرسومة باللون الأخضر على أرضية من الأفرع النباتية ذات اللون الأصفر، وتتكون هذه الأرضية من ثمان أوراق نباتية تتخذ كل ورقة منهم شكلاً خماسياً، وتحصر كل ورقتين فيما بينهما ورقة نباتية ثلاثية ذات نهاية مدببة، ونفـذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون.

ثم يأتى بعد ذلك **الجزء الثانى** وهو الجزء الأوسط ويتمثل فى مجموعة زخارف هندسية تحيط بالزخارف النباتية المركزية، وقوام الزخرفة فيه عبارة عن ثلاثة أشكال هندسية

([١]) الإكليل: فى اللغة هو التاج، كلل فلانا ألبسة الإكليل، وهو عصابة للرأس تزين بالجواهر، أو طاقة مـن الورود والأزهار على هيئة التاج تكلل الرأس، أو تطوق العنق للتزيين أو للتكريم، وجمعها أكاليـل. أنظـر المعجم الوجيز. ص ٥٣٩. وقد كانت أكاليل الزهور تختلط دائماً بالفواكه فى الفسيفساء الرومانية، أمـا فـى العصر الإسلامى فقد انفردت الأكاليل فى فسيفساء قبة الـصخرة بالقـدس الـشريف (٧٢ هـــ / ٦٩١ م) بتكوينات فنية رائعة عبارة عن فواكه موضوعة فوق أوراق النباتات ومزوقة بألوان مختلفة ومتدرجة، ذلـك إلى جانب نوع أخر من الأكاليل تتكون من نبات الأكانتس الذى يخرج من خلاله نباتات وفواكه أخرى أهمـا العنب والرمان. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٠.

مثمنه يلتصق كل شكل منهم بالأخر، ونفذ كل من المثمن الداخلى والخارجي باللون الأخضر الباهت، بينما نفذ المثمن الأوسط باللون الأصفر.

يلي ذلك **الجزء الثالث** والأخير من الزخرفة، وهو يشغل باقى مساحة التكوين خارج حدود الزخرفة الهندسية الوسطى، ويتكون قوامه من الزخارف النباتية، حيث يخرج من كل ركن من أركان التكوين ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو الداخل، ويتفرع منها فرعان نباتيان نفذا بطريقة محوره، ويتجه كل منهما نحو الداخل ليشغل المساحة فيما بين زخارف الجزء الأوسط الهندسية وبين حدود التكوين الزخرفى، وتظهر هذه الزخارف النباتية على هيئة كأسية تخرج من زوايا التكوين وتتجه نحو الداخل، ورسمت الأوراق الثلاثية فيه باللون الأصفر، بينما رسمت الأفرع باللون الأزرق، وذلك على أرضية يشغلها اللون الأبيض.

ثم يأتى بعد ذلك صف أفقى من البلاطات، التى قوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)(لوحة رقم ١٥).

يعلو ذلك ستة صفوف من البلاطات الأفقية، التى يتكون قوامها الزخرفى عند إلتقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ٢٠)(لوحة رقم ١٦)، ويتألف تصميمها من دائرة وسطى رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء وحولها شكل وردة ذات ثمانية بتلات زوقت باللون الأخضر على أرضية صفراء اللون، والتى تتخذ بدورها نفس هيئة الوردة إلا أنها جاءت أكبر منها حجما، ويخرج منها تجاه الأركان فرعان نباتيان ينحرفا ليكونا شكل قلب رسم باللون الأزرق، ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا به خمس وريقات صغيرة زوقوا باللون الأخضر والأصفر على أرضية بيضاء، ويعلو شكل القلب شكل نباتى ذات حافة مدببة نفـذا باللونين الأخضر والأصفر وذلك على أرضية بيضاء، هـذا وتحصر أشكال القلوب فيما بينها شكل نباتى يتجه نحو الوسط والذى يخرج من الوردة الوسطى ورسم باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون، وتنتهى هـذا الشكل على هيئة ورقة ثلاثية بسيطة تقترب من حواف التكوين.

يلى ذلك إلى نهاية هذا الجزء ستة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى قوام زخارفها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

وتضم كسوة هــذا الجزء نموذجين أخرين من زخرفة البلاطات الخزفية، ويظهر ذلك من خلال الصف الرأسي الداخلى لهــذا الجزء أسفل زخارف البلاطات التى تستخدم كأطر، بالنسبة **للنموذج الأول** فهو عبارة عن أربع بلاطات يعلو بعضهم البعض (شكل رقم ٢١)، وقوام زخرفة كل بلاطة وردة ذات أربع بتلات نفــذت باللون الأزرق على أرضية صفراء، ويحيط به شكل مثمن أخذت أضلاعه الموازية لحواف البلاطة شكل تعريجات، وتم رسم هــذا المثمن باللون الأبيض المحدد بخطين رفيعيين من اللون البنى المحروق، ويوجد فى أركان كل بلاطة شكل ربع دائرة منفذة باللون الأزرق ويحدها خط من اللون البنى المحروق، وقــد قُسم ما بداخلها إلى جزء أوسط رسم باللون الأبيض وجزأن طرفيان رسما كلا منهما باللون الأصفر، أما فى وسط البلاطة فنجد شكلا نباتيا بسيطا لون باللون الأخضر ويأخذ شكل نصف دائرة، ولا يظهر التكوين الزخرفى لهذه البلاطات إلا عند إلتقاء كل أربع بلاطات.

أما **النموذج الثانى** فياتى أعلى النموذج السابق مباشرة، ولا يفصلهما سوى بلاطة واحدة فقط، ويمتد هذا النموذج إلى أعلى مع امتداد هذا الجزء، وتظهر زخارفه فى حالة سيئة للغاية حيث سقطت الطبقة الزجاجية وكذلك الطبقة التى تحمل الزخرفة من معظم بلاطاته، ولم يتبق سوى أجزاء بسيطة من الزخارف نستطيع من خلالها بالكاد أن نتبين المعالم الزخرفية لهــذا النموذج، ويتضح من هذه الأجزاء كيان الزخارف النباتية (شكل رقم ٢٢) بحيث تشغل كل بلاطة أربع أوراق نباتية كبيرة خماسية الشكل والتى تخرج من أركان البلاطة وتتجه نحو مركز البلاطة الذى حدد عن طريق دائرة مركزية صغيرة نفذت باللون الأخضر، أما فى وسط البلاطة فنجد ورقة نباتية بسيطة وهى امتداد للأوراق النباتية الخماسية الشكل.

وبذلك قام المزخرف بتقسيم البلاطة الواحدة إلى أربعة أجزاء متطابقة كل جزء منها يشتمل على ورقة نباتية خماسية على جانبيها شكلان نباتيان، ونفذت هذه الأوراق بلونين فقط حيث أعتمد الفنان على التماثل سواء كان ذلك من حيث التصميم العام، أو من حيث استخدام الألوان فجعل كل ورقتين متقابلتين متماثلتين فى اللون واستخدم كلا من اللون الأزرق واللون الأصفر، وجاء ذلك على أرضية بيضاء اللون.

الكسوة الخزفية أعلى المكسلتين على جانبى فتحة باب الدخول:

الكسوة الخزفية بصـــدر دخلة الباب أعلى المكسلة اليسرى:

تبدأ هذه الزخارف من أعلى المكسلة وتمتد إلى الإطار الخشبى الذى يحدد فتحة باب الدخول وهـــى عبارة عن ستة وعشرين صفا من البلاطات الأفقية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وقوام الزخارف بها من أسفل إلى أعلى كما يلى (لوحة رقم ١٧):

أثنى عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التى يكتمل تكوينها عند إلتقاء كل أربع بلاطات، وقوام زخارفها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

يلى ذلك صف أفقى من البلاطات التى تستخدم كنهايات للتجميعات الخزفية، والتى تتخذ زخارفها (شكل رقم ٢٣) أشكال الشرافات المسننة التى ترتكز على شريط مستقيم حدد بخطين من اللون البنى المحروق من أسفل ومن أعلى، وتوجد بداخله خطوط منحنية رسمت باللون البنى على أرضية بيضاء، ويعلو هـــذا الشريط شكل شرفتان بهيئة مدرجة نفـــذت أحدهما باللون الأزرق، والأخرى جاءت باللون الأصفر، وذلك على أرضية بيضاء اللون، وينتهي الشكل من أعلى بالالتقاء مع خط مستقيم محدد باللون البنى المحروق.

يلى ذلك إلى نهاية هـــذا الجزء ثلاثة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التى تتضمن تكوين زخرفى ينتج عند إلتقاء أربع بلاطات (شكل رقم ٢٤ أ)(لوحة رقم ١٨)، ويتألف تصميمها من دائرة وسطى مرسومة باللون الأخضر، يخرج منها أربعة أشكال نباتية تتجه نحو الأركان، ورسمت هذه الأشكال باللون الأزرق على أرضية بيضاء، ويحيط بالشكل من الخارج خط رفيع نفـــذ باللون الأصفر على هيئة مثمن غير منتظم الأضلاع، ويخرج من منتصف هذا الشكل غير المنتظم فرعان نباتيان صغيران ينتهيان على هيئة ورقة نباتية ذات نصل تتقاطع مع الشكل النباتى المركب، وقـــد جاءت الأفرع والورقة ذات النصل باللون الأصفر، بينما جاءت أرضية التصميم باللون الأبيض.

هذا وينتج عند تجمع كل أربع تكوينات زخرفية دائرة وسطى مركزية ذات لون أزرق تأتى على أرضية بيضاء اللون، ويحيط بها شكل معين محوَّر يضم زوائد عند إلتقاء أضلاعه مع بعضها البعض، ويظهر هذا الشكل باللون الأخضر الباهت المحصور بين خطين من اللون الأصفر.

<u>الكسوة الخزفية بصـــدر دخلة الباب أعلى المكسلة اليسرى (لوحة رقم ١٩):</u>

تبدأ الكسوة الخزفية لهـــذا الجزء من أعلى المكسلة اليمنى وتمتد إلى الإطار الخشبى الذى يحدد فتحة باب الدخول من الأعلى، وجاءت بلاطاتها مقاس ١٠ x ١٠سم، وذلك فى صورة ستة وعشرين صفاً أفقياً من البلاطات التى تحصر بينها أربعة صفوف رأسية.

وتتشابه زخارف هذا الجزء تشابها كبيرا – لدرجة التطابق – مع زخارف البلاطات فى الجهة اليسرى أعلى المكسلة، حيث ضمت أثنى عشر صفاً من البلاطات ذات الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس، ثم صف من البلاطات التى يتألف تصميمها من الشرافات المسننة التى ترتكز على شريط مستقيم الشكل، ويلي ذلك ثلاثة عشر صفا من البلاطات التى تتخذ شكل دائرة وسطى المركزية، ويخرج منها أشكال نباتية مركبة (لوحة رقم ٢٠).

<u>الكسوة الخزفية بجانبى فتحة باب الدخول:</u>

تتطابق زخارف كل من الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لفتحه باب الدخول مع كسوة الجانب الأيسر، حيث نفذت كسوة كل منهما بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، كما جاءت بلاطات كلا منهما ملصقة على زواياها، وتتكون من أثنتا وعشرين صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية، ويأتى تكوينها الزخرفى متمثل فى البلاطات ذات اللون الواحد التى رسمت باللون الأبيض واللون الأسود، وتخلو من العناصر الزخرفية، وقد رُكبت هذه البلاطات بطريقة تبادلية حيث نرى صفا من البلاطات البيضاء اللون، بلية صفا من البلاطات السوداء اللون، أى أن كل لون منهما يحصر بلاطات اللون الأخر فيما بينه.

الكسوة الخزفية بالعقد المدائنى لفتحة باب الدخول:

١ – كسوة باطن العقـد[١]:

تضم نوعين من البلاطات نفذ كل منهما بمقاس١٠ x ١٠سم، فبالنسة **للنوع الأول** ويشغل مساحة رجلي باطن العقد، أى أعلى كلا من الواجهة الداخلية لكتفي باب الدخول، ويشغل مساحة أربعة عشر صفاً أفقياً من البلاطات التى تضم أربعة صفوف رأسية، وتبدأ هذه الكسوة من أعلى الإطار الخشبى الذى يحدد فتحة باب المدخل إلى أعلى العمود الرخامى المدمج برجل العــقــد المدائنى (لوحة رقم ٢١)، وقوام زخرفته تصميم واحد متطابق بكل من رجلى العقد يتألف من أربع عشرة تجميعة زخرفية، تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات تشتمل على زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ أ).

أما **النوع الثانى** من البلاطات فيشغل المساحة المتبقية التى تتمثل فى قمة باطن العقد، ويتشكل التصميم الزخرفى لهذا النوع من إلتقاء كل أربع بلاطات، وتضم كل تجميعة منهم أشكال الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه إلى الخارج نحو الأركان، ويقطع هذه الأوراق المركبة أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ أ). وقد جاء الإطار الخارجى لكل تصميم من هذه التصميمات منفذ باللون الأخضر، بدلاً من اللون الأصفر المنفذ بالإطار الخارجى بالتصميمات نفسها، التى تشغل أعلى كسوة الواجهة الجانبية الداخلية بالجانب الأيسر لكتلة باب الدخول.

٢ – كسوة العقد المدائنى:

يحدد هذه الكسوة إطار من البلاطات ذات اللون الواحد، وهــو اللون الأصفر الذى يأتى على بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك من خلال صف من البلاطات على هيئة شريط يأخذ نفس هيئة العقــد المدائنى، وتبدأ هذه الكسوة الخزفية من أعلى الإطار الخشبى لفتحة باب الدخول وتمتد إلى نهاية العقد المعمارية.

([١]) الباطن من كل شيء: داخلة.والجمع بواطن، الباطن: من أسماء الله الحسنى. أنظر المعجم الــوجيز، ص ٥٥. وباطن العقد فى المصطلح الأثرى المعمارى يقصد به الجزء المنحنى من داخله، أو الجزء المسطح من منحناه الذى يرتكز على زاوية قائمة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣١،٣٢.

وقد قام المزخرف بتقسيم هذه المساحة إلى ثلاثة أقسام رأسية، ثم قام بتقسيم كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى قسمين، وذلك عن طريق استخدام أشرطة البلاطات ذات اللون الأصفر، التى استخدمها فى تحديد هيئة العقــد الثلاثى، وجاءت بلاطات هذه الكسوة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتعتمد فى أسلوب زخرفتها على التجميعات الخزفية التى تتكون من أربع بلاطات.

وقد تشابهت كل من زخارف القسمين الطرفيين مع بعضها البعض (لوحة رقم ٢٢)، حيث يتكون كل منهما من جزأين، الأول منهما سفلى وجاء على هيئة مستطيل، أما الثانى فهو علوى ويتخذ شكل ربع دائرة، وتضم زخارف القسمين السفليين نفس نوع الزخارف التى تتكون من زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ أ)، أما القسمان العلويان فقد شغلتهما زخارف قوامها الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

أما القسم الأوسط لهذه الكسوة فيشغل المساحة الجدارية أسفل قمة العقد مباشرة، ويفصله عن القسمين الطرفيين شريط زخرفى يتكون من صف البلاطات الصفراء اللون، بالإضافة إلى عمودين مدمجين من الرخام يقعا على جانبى هذا القسم، ويشغل أسفل هذا القسم لوحة من الرخام مستطيلة الشكل أبعادها ٨٥ x ٤٥ سم، وتتضمن النص التأسيسى للمسجد، الذى جاء فى ثلاثة بحور كتابية (لوحة رقم ٢٢)، ونصه كالاتى:

١- بسم الله الرحمن الرحيم، عمل عيسى[١].

٢- إنما يعمر مساجد الله من أمن بالله[٢].

٣- هذا المسجد انشأ سنة ١٠٩٧ الحاج إبراهيم تربانة.

---

(١) يذكر حسن عبد الوهاب أن عيسى من المرجح أن يكون مهندس المسجد، أو هو المعمارى الــذى نفــذه، ويعلل ذلك بوجود اسم عيسى فى رأس اللوحة وقبيل أسم المنشيء. راجع: توقيعات الصناع على أثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصرى – المجلد ٣٦، (١٩٥٣ – ١٩٥٤ م)، ص ٥٥٣، أما أحمد محمود محمد دقماق فيرى أن اسم عيسى ما هو إلا توقيع كاتب اللوحة التأسيسية فقط، وذكر أن مهندس المسجد هو حسين بن على بن زارع، وأن كل من المعلم موسى، والمعلم على البنا هما من قأما بأعمال البناء، وذلك بناء على ما ذكرته وثيقة وقف المسجد. أنظر، مساجد الأسكندرية، ص ١٩، ٣١.

(٢) قرأن كريم – سورة التوبة، أية (١٨).

وقد قسمت المساحة أعلى هذه اللوحة إلى قسمين وذلك عن طريق صف من البلاطات الصفراء اللون التى تأخذ شكل عــقــد ثلاثي يرتكز على عمودين زخرفيين جانبيين، وتشغل كسوة القسم السفلى منهما – وهو القسم الذى يعلو لوحة النص التأسيسي مباشرة – تجميعات خزفية يتشكل قوامها من تصميم أزهار القرنفل، ويشغل قمة العقد بهذا الجزء بلاطة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، قوامها المربعين المتداخلين فى صورة شكل نجمى (شكل رقم ٤).

أما كسوة القسم العلوى فتشغل المساحة المحصورة بين خارج قمة العقد الثلاثي للقسم الأول وبين أسفل باطن قمة العقد الثلاثي الزخرفى الخارجي، ويتكون هذا القسم من جزأين داخليين يفصل بينهما شريط زخرفى أفقي يصل بين تاجي العمودين الرخاميين المدمجــين، ونفذ هــذا الشريط عن طريق خمسة أنصاف من البلاطات التى يشغل تصميمها الشكل المثمن الذى يتقاطع مع أضلاعه خطوط زخرفية تتلاقى فى منتصفة (شكل رقم ٥).

وبالنسبة لزخرفة القسمين الداخليين فتشغلهما زخرفة واحدة، عبارة عن تجميعات خزفية تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات، وقوام الزخرفة فى كل منهم (شكل رقم ٢٥)، عبارة عن دائرة وسطى مركزية يلتف حولها وردة مزدوجة البتلات، ورسمت باللون الأزرق المحدد بخط من اللون البنى المحروق وذلك على أرضية بيضاء اللون، ويخرج من هذه الوردة أربع أوراق نباتية كبيرة تتخذ كل ورقة منهم شكل القلب وتتجه نحو الأركان، وتضم هذه الأوراق بداخلها شكلا نباتيا بسيطا ينبثق من زوايا التكوين ويتجه نحو الداخل، وجاء كل من الأوراق النباتية، والشكل النباتى البسيط باللون الأبيض، بينما جاءت الأوراق باللون الأخضر، وذلك على أرضية زرقاء اللون. ويتشابه هذا التكوين مع التكوين السابق (شكل رقم ٢٠)، حيث يتطابق كل منهما فى التصميم العام، وفى أسلوب توزيع العناصر الرئيسية داخل التكوين.

وتشغل قمة العقد الثلاثي أعلى البلاطات الصفراء اللون أجزاءً من تجميعة غير مكتملة قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٢٢)، وتشغل المساحة التى تعلوها أجزاء من بلاطات كبيرة غير مكتملة التصميم، تضم مجموعة من الزخارف النباتية تتكون من أفرع وأوراق نباتية بسيطة ومركبة، حيث نرى ورقة الساز المركبة ذات اللون الأبيض، والتى تضم بداخلها مجموعة من الأزهار الصغيرة المرسومة باللون الأحمر الطماطمى واللون الأخضر وجاءت أرضية البلاطات باللون الأزرق.

الكسوة الخزفية خارج دخلة العـــقـــد المدائنى:

يحدد هيئة العـــقـــد المدائنى من الخارج إطار من البلاطات الخالية من الزخارف مقاس١٠x ١٠سم، ذات لون أصفر، وتحصر هذه البلاطات بينها وبين دخلة العـــقـــد المدائنى المعمارية صفين من البلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، قوامهما المربعين المتداخلين على شكل نجمي ويتوسطهما وردة ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٤)، أما باقى مساحة الكسوة خارج حدود هذا الإطار فيشغلها نوعان من البلاطات هما (لوحة رقم ٢٢):

١- بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، كل أربع بلاطات منهم تمثل وحده زخرفية، تتضمن زخارفها الأوراق النباتية المركبة التى تتقاطع معها الأوراق الصغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤أ)، ويشغل هذا النوع معظم مساحة الكسوة الخزفية خارج كيان العقد المدائنى.

٢- بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، قوام زخارفها أشكال هندسية متمثلة فى زخرفة المربعين المتداخلين على شكل نجمي (شكل رقم ٤)، وتتخلل هذه البلاطات بلاطات النوع الأول، وذلك فى حيز ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية، وذلك قبيل نهاية الكسوة الخزفية من أعلى بمسافة ستة صفوف من البلاطات، والتى يشغلها النوع الأول.

الكسوة الخزفية بالجزء الشمالى من جدار المدخل (لوحة رقم ٢٣):

توجد هذه الكسوة على يسار باب الدخول وتشغل الجزء السفلى من الجدار، حيث تبدأ من أسفل الجدار وتمتد لأعلى لتنتهي عند الإطار الخشبى الذى يسير مع مستوى النهاية العلوية للشباك الذى يتوسط هذا الجدار، وقـــد قُسمت مساحة الجدار بصورة عامة إلى ثلاثة أجزاء، يشغل كل من جزئيها الطرفيين كسوة خزفية نفذت بالبلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، أما الجزء الأوسط منها فتشغله فتحه شباك عليها حجاب من الخشب الخرط، وتأتى هذه الأجزاء الثلاثة فوق قاعدة خزفية، تتكون من صفين من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، وتضم نوعين من البلاطات الملصقة على زواياها، وتعتمد فى زخرفتها على زخرفة اللون الواحد، حيث نفذ النوع الأول باللون الأبيض، والثانى باللون الأسود، وجاءت هذه البلاطات ملصقة بأسلوب زخرفى معين، بحيث تضم بلاطات كل نوع منهما بلاطات النوع الأخر فيما بينها.

بالنسبة لكسوة الجزء الطرفي الأول الذى يقع على يسار فتحة الشباك، فهو يتكون من اثنى عشر صفاً من البلاطات الرأسية التى تضم ثلاثة وعشرين صفاً أفقياً (لوحة رقم ٢٤)، وتتشكل هذه الكسوة من التجميعات الخزفية التى تتكون كل واحدة منها من أربع بلاطات، وتتألف زخارفها من تصميم الطبق النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وبذلك تتكون هذه الكسوة من ستة صفوف من التجميعات الخزفية الرأسية، التى تضم فيما بينها إحدى عشرة صفا ونصف من التجميعات الأفقية.

أما كسوة الجزء الطرفى الثانى الذى يقع على يمين فتحة الشباك (لوحة رقم ٢٥)، فيشغل نفس المساحة الزخرفية التى تشغلها كسوة الطرف الأول، وتضم نفس عدد التجميعات الزخرفية، إلا أن الزخارف التى تتألف منها هذه التجميعات جاءت مختلفة، حيث تضمنت زخارف نباتية تتمثل فى زخرفة الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز التكوين الزخرفى نحو الأركان وتتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

يتطابق هذا التصميم الزخرفى مع التصميم الزخرفى الموجود بالكسوة الخزفية لكتلة المدخل، سواء ذلك التصميم الموجود أعلى المكسلتين، أو الذى يوجد خارج العقـد المدائنى، إلا أن الاختلاف الوحيد بينهما يتمثل فى الخطة اللونية، حيث قام الفنان بعكس لوني العنصرين الرأسيين بكل من التصميمين، حيث نرى فى هذا التصميم الأوراق النباتية نفذت باللون الأبيض وجاءت أرضية التكوين باللون الأزرق، وهو عكس ما وجد فى التصميم السابق، حيث جاءت الأوراق النباتية به باللون الأزرق، والأرضية باللون الأبيض.

هذا ولا تزل الجهة الداخلية بالجانب الشمالى للجدار الشمالى الغربى، تحتوى على كسوة خزفية، وعلى الرغم من أنها فى حالة سيئة حيث سقطت من بعضها الطبقة الزجاجية الشفافة وكذلك طبقة الزخرفة، إلا أنه من الممكن تميز زخارفها (لوحة رقم ٢٦)، حيث تشغل هذه الكسوة نفس المساحة الزخرفية الطولية لكسوة هذا الجدار وتبدأ من أسفل الجانب وتنتهى عند الإفريز الخشبى العلوى، ونفذت كسوتها على بلاطات صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم.

وتضم هذه الكسوة مجموعة من البلاطات تتخذ هيئة شريط رأسي يفصل بينها وبين كسوة الجزء الشمالى المجاورة لها، وهو عبارة عن أجزاء من البلاطات ذات اللون الأسود التى تعلو بعضها البعض لتظهر على هيئة إطار فاصل، ولعل هذا الإطار سبب رئيسى فى احتفاظ هذا الجانب بكسوته إلى وقتنا هذا، حيث عمل على غلق المساحات بين الكسوة الخزفية

وبين زاوية إلتقاء امتداد الجدار مع بروز كتلة هذا الجانب، وتضم هذه الكسوة خمسة أنواع من الزخارف التى ترتكز على قاعدة خزفية تتكون من البلاطات البيضاء اللون والبلاطات السوداء اللون الملصقة على زواياها، وهى بمثابة امتداد للقاعدة الخزفية التى تشغل الجزء السفلى لكسوة للجدار الشمالى (لوحة رقم ٢٦).

بالنسبة **للنوع الأول** لهذه الكسوة فيشغل معظم مساحة هذه الكسوة حيث يبدأ من أعلى القاعدة السفلى ويمتد إلى ما بعد منتصف الكسوة بقليل، وتتكون كسوته الخزفية من أثنتا عشر تجميعة تتألف كل منها من أربع بلاطات، وذلك فى صورة صفين متجاورين يضم كل صف منهما ست تجميعات، وقوام هذه التجميعات زخارف هندسية عبارة عن زخرفة الطبق النجمي ذى الثماني كندات (شكل رقم ١٤)، وهو يتطابق مع تصميم الطبق النجمي الموجود بالكسوة الخزفية بالواجهة الجانبية للكتف الأيمن لكتلة باب الدخول، إلا أن هذا التصميم الزخرفى الذى نحن بصدده جاء أبسط من التصميم السابق، حيث لم تظهر الأشكال المثمنة التى تحيط بكيان الطبق النجمي بتلك الكسوة.

النوع الثانى يعلو زخارف النوع الأول، ويتكون من أربع تجميعات كل منها تتألف من أربع بلاطات، وقوام زخارفها الأشكال المثمنة التى تضم بداخلها مجموعة من الزخارف النباتية، ويحيط بها من الخارج زخارف نباتية كأسية الشكل (شكل رقم ١٩).

يلي ذلك زخارف **النوع الثالث** الذى يتكون من تجميعتين متجاورتين، ويشغل حيز صفين من البلاطات الأفقية، ويتألف تصميم كل تجميعة منهما من الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة زخرفية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة تتجه نحو الأركان، وتحصر بينها أفرع نباتية غليظة تأخذ شكل حرف (الواو) فى اللغة العربية (شكل رقم ٦).

يعلو ذلك زخارف **النوع الرابع** وذلك فى صورة صفين أفقيين من البلاطات التى سقطت أغلب زخارفها، حيث لم يتبق منها سوى بعض الخطوط على بضعة أجزاء منها، والتى تظهر هى الأخرى فى حالة يرثى لها (لوحة رقم ٢٧). إلا انه من خلال هذه البقايا الزخرفية يمكن أن نتبين النوع الزخرفى الرابع لهذه الكسوة، وهو عبارة عن تجميعتين كل منهما تتكون من أربع بلاطات وتشغلها أشكال نباتية قوامها شكل نباتى مركزى يخرج منه تجاه الأركان أربع أوراق نباتية مركبة تتخذ شكل القلب، وتضم بداخلها شكلا نباتيا بسيطا ويتقاطع معها أوراق نباتية ذات نصل (شكل رقم ١٧).

تنتهي هذه الكسوة من أعلى بزخارف **النوع الخامس** وهى عبارة عن ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٢٧)، التى تمثل زخارفها النوع الزخرفى الخامس والأخير بهذه الكسوة، وهو يتألف من تجميعتين زخرفتين كل منهما تتكون من أربع بلاطات يعلوهم صف أفقى من البلاطات الذى يمثل نصفين لتجميعتين زخرفتين غير مكتملتين، وقوام الزخرفة فى كل منهم واحد (شكل رقم ٢١)، يتمثل فى تصميم الدائرة الوسطى المركزية التى تضم بداخلها أربع أوراق نباتية ثلاثية الشكل، ويلتف حول هذه الدائرة من الخارج أربعة أشكال مثمنه بواقع شكل مثمن فى كل بلاطة، ويضم كل مثمن منهم وردة نباتية بسيطة ذات أربع بتلات.

ثانيا: الكسوة الخزفية المتبقية بالجدران الداخلية للمسجد:

كانت جدران المسجد الداخلية مغشاة بالبلاطات الخزفية، وذلك طبقاً لنص وقفية المسجد الذى جاء فيها " وقبلتها مركب بها محراب من الرخام، والحائط القبلية ملوحة بالرخام والزليزلى وباقي حوايط الجامع المرقوم أعلاه بالزليزلى "[1]، إلا أنه لم يتبق من هذه البلاطات سوى مساحات زخرفية قليلة تمركزت فى الجدار الجنوبى الشرقى أى فى جدار القبلة حيث اندثرت البلاطات الخزفية من على الجدران الأخرى، وتظهر البلاطات الخزفية بجدار القبلة فقط، وذلك بالمحراب وبالجزء الذى يعلوه، بالإضافة إلى بعض البلاطات المتبقية التى تظهر فى صورة أشرطة رأسية متوازية مع المحراب، وذلك على جانبى المحراب فى المستوى السفلى للجدار، ويمكن تقسيم هذه البلاطات إلى ثلاثة أجزاء تبعا للمساحات الزخرفية التى تشغلها، وذلك على النحو التالى:

أ – الكسوة الخزفية للمحراب.

ب – الكسوة الخزفية على جانبى المحراب.

ج – الكسوة الخزفية أعلى مستوى حنية المحراب.

أ – الكسوة الخزفية للمحراب (لوحة رقم ٢٨):

إهتم الفنان المسلم بزخرفة المحاريب منذ القدم، وذلك لما تمثلة هذه المحاريب من أهمية عظيمة الشأن، حيث هى التى تحدد اتجاه القبلة، وهى التى يتوجه إليها أنظار المصليين،

([1]) الوثيقة ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢١٨.

لذا والاها الفنان اهتماماً بالغا، وعناية فائقة، وخصها بالرعاية عن سائر العناصر المعمارية الأخرى، ومع ظهور البلاطات الخزفية وجد فيها الفنان مبتغاة لذلك اهتم بهذه البلاطات الخزفية وعمل على استخدامها فى تزيين المحاريب.

يشغل هذا المحراب[1] كسوة خزفية منفذة بالبلاطات الصغيرة مقاس١٠ x ١٠سم، ومقاس ١٢ x ١٢ سم، وذلك بكيان مساحة المحراب، فيما عدا طاقيته التى جاءت منفذة بالزخارف الجصية فى صورة زخرفة مشعة تنطلق من نصف دائرة مركزية وتتجه نحو الخارج، هــذا ويمكن تقسيم الكسوة الخزفية للمحراب إلى ثلاثة أقسام كما يلى:-

١ - كسوة القسم السفلى:

يشغل هــذا القسم ثمانية صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً رأسيا، وجاءت بلاطاته صغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، وتتألف هذه الكسوة من تصميم واحد متكرر منفــذ على بلاطات منفردة (شكل رقم ٢٦)(لوحة رقم ٢٩)، وجاءت مفردات هذا التصميم متطابقة من حيث التصميم العام، والعناصر المكونة له، وأسلوب تنفيذ عناصره، بالإضافة إلى خطتة اللونية، مع التكوين الموجود بالكسوة الخزفية لواجهة الجانب الأيسر لباب الدخول (شكل رقم ٦)(لوحة رقم ٥، ٦)، إلا أن الفارق الوحيد بين التكوينين يتمثل فى المساحة التى يشغلها كل منهما، حيث شغل التكوين الزخرفى بكسوة المحراب مساحة بلاطة واحدة فقط، بينما نفذ التكوين الأخر على تجميعة زخرفية تتكون من أربع بلاطات.

٢- كسوة القسم الأوسط:

تأتى كسوة هذا القسم أعلى كسوة القسم السفلى، ويفصل بينهما إطار يتألف من صف أفقى من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى تستخدم كأطر للتجميعات الزخرفية،

([1]) ذكر حسن عبد الوهاب أن هذا المحراب مزخرف بالقاشانى ويرجع لسنة ١٠٩٧ هــ / ١٦٨٦م، وذلك بعد ذكره أن أقدم محراب من القاشانى هو المحراب الموجود فى مدرسة العيني بجهة الأزهــر المنشأة سنة ٨١٤ هــ / ١٤١١ م، ثم محراب مسجد شيخو، ثم محراب قبة رباط الآثار. أنظر، القاشانى فى الآثار العربية بمصر، ص ٢٤٤.

أو لتحديد قسم زخرفى داخل هذه التجميعات، ويضم تصميم هذا الإطار الشكل المثمن الذى يقطعه أضلاع مستقيمة تتقاطع بداخلة، وتحصر فيما بينها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

أما بالنسبة لزخارف هذا القسم فتتألف من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى قوامها تصميم متكرر منفذ على بلاطة واحدة (شكل رقم ٢٧)(لوحة رقم ٢٩)، ويتطابق هذا التصميم من حيث التكوين العام، والعناصر الزخرفية، والخطة اللونية المتبعة فى تلوين عناصره مع التصميم الموجود بالكسوة الخزفية للكتف الأيسر لكتلة باب الدخول، وبالكسوة الخزفية أعلى المكسلتين (شكل رقم ١١)، إلا أن هذا التصميم جاء مُنفذ على تجميعة من أربع بلاطات، أى فى مساحة مربعة مقاسها ٤٠ x٤٠ سم، وذلك بكسوة كتلة المدخل، بينما قام الفنان فى هذا التكوين الذى نحن بصدده باختزال هذه المساحة عن طريق تنفيذ التصميم عينة على بلاطة واحدة مقاس ١٠x ١٠ سم.

٣ – كسوة القسم العلوى:

تشغل كسوة هذا القسم المساحة العلوية للمحراب فيما بين بلاطات القسم الأوسط، وبين الزخارف الجصية المشعة التى تشغل طاقية المحراب، ويأطر هذا القسم من الخارج إطار زخرفى عبارة عن شريط من البلاطات الخزفية ذات الزخارف الهندسية التى تفصل بين كل من كسوة القسم السفلى، وكسوة القسم الأوسط (شكل رقم ١١).

وتتكون كسوة هذا القسم بصورة عامة من صفيين أفقيين من البلاطات التى تضم ثلاث تجميعات كل منهم تتألف من أربع بلاطات، ويفصل بينهم إطار رأسي يتكون من بلاطتين، ويصل هذا الإطار بين كل من الإطاريين العلوى والسفلى اللذان يأطر ان كسوة هذا القسم، ونفذت بلاطات هذه الفواصل الرأسية بنفس نوعية البلاطات ذات الزخارف الهندسية التى نفذ بها الإطار الخارجى لكسوة لهذا القسم.

وقد جاءت بلاطات هذه الكسوة سواء كانت البلاطات الخاصة بالتجميعات الزخرفية الثلاث، أو الخاصة ببلاطات الإطار الخارجى، أو ببلاطات الفواصل الرأسية، جاءت كلها بمقاس ١٠ x ١٠ سم، أما بالنسبة للتكوينات الزخرفية الثلاثة التى تتكون منها هذه الكسوة فتتكون من تصميمين، حيث يشغل كل من التجميعتين الطرفيتين تصميم واحد، بينما يشغل التجميعة الوسطى تصميم أخر مختلف (لوحة رقم ٣٠).

التصميم الأول (شكل رقم ٢٨)، يشغل حيز كل من التكوينين الخارجيين، وقوامه شكل مركزى أوسط عبارة عن شكل هندسي غير منتظم أقرب إلى شكل المعين المقعر الأضلاع، نفذ على هيئة أربعة أشرطة متتالية، وذلك باللون الأخضر، والأبيض، والبنى، والأصفر على التوالي من الداخل إلى الخارج، ويفصل بين الأشرطة الأربعة خط من اللون البنى، كما ينبثق من هذا المعين زخارف نباتية تتجه نحو الأركان تتمثل فى زخرفة أوراق الأكانتس، بينما ينبثق منه تجاه الوسط أوراق نباتية ثلاثية بأسفل كل منها برعمين نباتيين، وجاء ذلك باللون الأبيض الذى يتضمن مسحة من اللون الأزرق الفاتح، وذلك على أرضيةٍ مرسومة باللون الأزرق الداكن، ويخرج من الشكل غير المتظم نحو الأركان أربعة أوراق نباتية خماسية الشكل مثقوبة، يتفرع منها فرعان نباتيان يحصران فيما بينهما أوراق الأكانتس التى تنبثق من المعين المركزى، ونفذت هذه الزخارف باللون الأصفر الذى يحيط به اللون البنى، وتشغل الحواف الوسطى للتكوين أنصاف أوراق نباتية ثلاثية بحيث تجد متمماتها على البلاطة المجاورة لها وذلك فى حالة اكتمال التكوين بنفس التصميم الزخرفى، وجاءت عناصر التكوين محددة بخط من اللون البنى.

التصميم الثانى ويشغل مساحة التكوين الأوسط لكسوة هذا الجزء، وجاء تنفيذ هذا التصميم بطريقة غير صحيحة حيث تظهر عناصره الزخرفية وهى تخرج من الأركان وتتجه نحو مركز التكوين وذلك بدلاً من أن تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، وجاء ذلك نتيجة تركيب البلاطات بزاوية التفاف قدرها ٣٦٠ درجة، مما جعل معه العناصر الزخرفية للتكوين تتجه نحو الداخل، وجدير بالذكر أن هذا التصميم (شكل رقم ٢ب) بوضعه الحالى هو تصميم زخرفى ثانوى يشغل المساحة الزخرفية الوسطى الناتجة عن إلتقاء كل أربعة تصميمات زخرفية تحمل هذا التصميم ومنفذه بصورة صحيحة، بحيث تنطلق عناصرها الزخرفية من مركز التكوين إلى أركانه.

ويتألف هذا التصميم فى حال ركبت بلاطاته بهيئتها الصحيحة من حلية مركزية مربعة الشكل منفذه بأوراق نباتية مفصصة الشكل، ويتفرع منها أفرع نباتية تنتهى بأزهار القرنفل التى تنحصر بين أوراق نباتية منتفخة، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر مفصصة، وأنصاف أوراق نباتية يتلاقى كل منهم مع تمامه فى التكوينات المجاورة، وذلك فى حال كانت هذه التكوينات تحمل التصميم عينه، ورسمت العناصر الزخرفية باللون الأصفر، والبنى، والأزرق، والأخضر، وذلك على أرضية بيضاء. وبذلك فقد جاء هذا التكوين يتطابق من حيث التصميم العام مع التكوين الذى يشغل أسفل كسوة الواجهة الأمامية بالجانب الأيسر لباب

الدخول (لوحة رقم ٣)، وعلى الرغم من هذا التطابق إلا إننا نلحظ الفرق الشاسع بينهما من حيث الأسلوب الزخرفى، والخطة اللونية، المتبعه بكل منهما، حيث جاءت عناصر هذا التصميم بأسلوب زخرفى أقرب إلى الجمود منه إلى الحيوية، كما جاءت ألوانه باهته خاليه من اللمعان، يرجع ذلك لكون هذا التصميم ينتمى للإنتاج الأوروبي، والذى اعتمد على تقليد التصميم الزخرفى لأزهار القرنفل عند الأتراك.

يتبع كل من التصميمين الموجودين بكسوة هذا القسم العلوى طراز زخرفى واحد يتمثل فى النمط الأوروبي، وهو ما يتضح من خلال التصميم العام لكلا من التصميمين، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بهما، وكذلك استخدام الخطوط السميكة فى تنفيذ هذه العناصر، كما يسعنا القول أن هذين التصميمين ينتميان لمركز أنتاج واحد، أو على أقل تقدير لمركزين متقاربين سواء كان من نفس المدينة، أو من مدينتين متقاربتين، وهو ما يمكن تميزه بوضوح من خلال الأسلوب الزخرفى المتبع فى كل منهما، حيث يعتمد كل تصميم منهما على الاهتمام بالناحية الزخرفية الجمالية التى يظهر معها نوع من الجمود فى التصميم العام، وذلك فى مقابل عدم الاكتراث لمحاكاة الطبيعة فى مثل هذه التصميمات، بالإضافة إلى الخطة اللونية الواحدة التى جاءت شبة متطابقة فى كلا منهما، حيث استخدمت نفس الخامات اللونية، ونفس أسلوب توزيع الألوان التى اعتمدت على اللونين الأزرق والأصفر بدراجتهما بالإضافة إلى اللون البنى، وقد جاءت عجينة البلاطة غير ملساء نتيجة وجود شوائب بها والتى جاءت بدورها غير شفافة.

هذا ويأطر جانبى الكسوة الخزفية للمحراب إطار، عبارة عن شريط رأسي من البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات (لوحة رقم ٣١)، ويحمل هذا الإطار تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

كذلك ضمت الدخلة المعمارية للمحراب كسوة خزفية، وذلك خلف العمودين الرخاميين الحاملين لحنية المحراب، حيث تشغل المساحة الجانبية لهما صفين رأسيين من البلاطات بكل جانب منهما، ويتكون كل صف منهما من خمسة وعشرين بلاطة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتضم هذه البلاطات نوعين من الزخارف، **النوع الأول** ويشغل بلاطات الصف الرأسي الخارجى ويتألف تصميمة من الأوراق القلبية الشكل التى تخرج من وردة مركزية مركبة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٥)(لوحة رقم ٣٢)، أما **النوع الثانى** فيشغل الصف الرأسي الداخلى، وقوام

زخرفته عبارة عن الأوراق النباتية المركبة (شكل رقم ٢٤أ)، التى تنبثق من حلية مركزية وتتجه نحو الأركان ويتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل.

كما اشتملت باطن دخلة المحراب أعلى طاقيتة على بلاطات خزفية قوامها تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعا، وذلك جانبا إلى جانب مع زخرفة المربعين المتداخلين على هيئة شكل نجمى (شكل رقم ٤).

وبالنسبة لواجهة الدخلة حـــول الطاقية مباشرة فكسيت ببلاطات مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، قوامها زخرفة المربعين المتداخلين على هيئة شكل نجمي، وتسير هذه البلاطات مع هيئة الحنية وتتلاقى عند قمة الحنية بثلاث بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك فى صورة شكل مثلث، وجاء تصميم البلاطتين الأولى والثانية منهما يتألف من زهرة مركزية متعددة البتلات يلتف حولها دوائر مفصصة الشكل، وينبثق منها أوراق خماسية تشغل الأركان (شكل رقم ٢٦)، أما البلاطة الثالثة فتأتى أعلى البلاطتين السابقتين وتمثل رأس الشكل المثلث، وقوام زخرفتها المربعان المتداخلان مع بعضهما البعض فى هيئة نجمية.

هذا ويحدد طاقية المحراب من أعلى خارج كيان الدخلة المعمارية إطار من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، يتخذ نفس هيئة طاقية المحراب، ويخرج هذا الإطار من بلاطة كبيرة ابعادها ٢٠ x ٢٠ سم، ركبت أعلى قمة طاقية المحراب خارج الدخلة المعمارية مباشرة.

ويتألف تصميم هذه البلاطة من زخرفة المربعين المتداخلين على شكل نجمي، كما جاءت بلاطات الإطار منفذة بنفس هذا التصميم، ويشغل المساحة فيما بين هـــذا الإطار وبين دخلة المحراب المعمارية صف من البلاطات يشتمل على نوعين من التصميمات التى تتبادل فيما بينها، النوع الأول يتمثل فى تكوين الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً، والثانى عبارة عن تصميم وردة دوار الشمس التى يأطرها الأفرع النباتية التى تتلاقى مع بعضها البعض فى ورقة نباتية خماسية (شكل رقم ٢٧).

ب – الكسوة الخزفية على جانبى المحراب:

تبدأ كسوة هـــذا الجزء من أسفل هـــذا الجدار وتمتد إلى أعلى بأرتفاع العمودين الذين يحملا حنية المحراب، حيث تسير بذلك مع مستوى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد

باب الحجرتين خلف جـــدار القبلة، ومن الملاحظ قلة الزخارف فى هــذا الجزء من هذه الكسوة الخزفية، حيث لم يتبق منها إلا القليل والتى تظهر فى صورة أشرطة زخرفية، ويمكن تقسيمها إلى قسمين، أولهما يقع على يسار المحراب، والأخر يقع على يمين المحراب.

١- الكسوة الخزفية على يمين المحراب:

يخلو أغلب هــذا القسم من وجود البلاطات الخزفية، حيث لم يتبق من منها سوى عدد محدود من البلاطات التى تظهر فى صورة أشرطة زخرفية، وتوجد ما بين المنبر والحجرة اليسرى فى الطرف الجنوبى من جدار القبلة، وتتألف هذه الأشرطة من ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات يضم كل صف منهم ثلاث عشرة بلاطة، وتلتقى هذه الأشرطة من أعلى بصف أفقى من البلاطات الذى يتكون من عشرة بلاطات (لوحة رقم ٣٣)، وتحصر هذه الأشرطة فيما بينها كسوة رخامية على هيئة مستطيلين، وجاءت هذه البلاطات بمقاس١٠x ١٠ سم، ويتألف تصميمها من تكوين متكرر منفذ على كل بلاطة، يتمثل فى تصميم المربعين المتداخلين على هيئة نجمية.

٢- الكسوة الخزفية على يسار المحراب:

لم يتبق من هذه الكسوة سوى القليل، إلا أنها رغم ذلك تعد أفضل من الكسوة التى تبــقــت على يسار المحراب، وتظهر هذه الكسوة فى صورة أربعة أشرطة رأسية، نفذت من البلاطات الكبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، يتخللها بعض البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم (لوحة رقم ٣٤)، هــذا بالإضافة إلى صفين رأسيين ملاصقين لإفريز باب الحجرة اليمنى.

جاءت الكسوة الخزفية بهذه الأشرطة متشابهة، حيث يتكون كل شريط منهم من صفين من البلاطات الرأسية المتجاورة، وقوام الزخارف فى كل منهم زخرفة نباتية متكررة فى كل بلاطة عبارة عن الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من حلية مركزية وسطى وتتجه نحو الأركان ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٩). وهو نفس التصميم الذى يوجــد بكسوة كتلة باب الدخول، وخاصة فى الكسوة الخزفية أعلى المكسلتين (لوحة رقم ١٧)، وفى كسوة العــقــد المدائنى الذى يتوج المدخل (لوحة رقم ٢٢)، إلا أن كيان التصميم الذى نفــذ فى كتلة المدخل جاء على تجميعة تتكون من أربع بلاطات، بينما نجده هنا جاء مُنفذ على بلاطة واحدة فقط.

أما بالنسبة للبلاطات الصغيرة التى تتخلل هذه الأشرطة فضمت نوعين من الزخارف، الأول قوامه الأوراق النباتية التى تتخذ شكل القلب وتخرج من وردة مركزية مركبة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٥)(لوحة رقم ٣٥)، والثانى يتمثل فى الشكل المثمن الأضلاع الذى يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (لوحة رقم ٣٦)(شكل رقم ٢١).

كما توجد فى أعلى الشريط الرأسى الرابع بلاطة كبيرة مقاس ٢٤ x ٢٤ سم، يتألف تصميمها من شكلين زخرفيين متقاطعين، يتكون كل شكل منهما من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠)(لوحة رقم ٣٧)، ويتقاطع هذان الشريطان بمركز البلاطة وينتهي كل منهما عند الأركان، ويحدد هـذان الشريطان من الخارج خط من اللون الأصفر الذى يأخذ نفس التقويسات التى عليها الشريطان، كما يشغل الشريطان من الداخل أقواس عريضة أخذت نفس التقويس الخارجى للشريطين، أما فى مركز التقاطع فنفذ شكل نجمة ثمانية، وجاءت هذه الزخارف باللون الأزرق القاتم، أما الأجزاء الخارجية من الشريط فظهرت على هيئة مثلثة بها زخارف نباتية محورة تسير مع حـدود التقويس الخارجى، والتى جاءت مرسومة باللون الأخضر، وتظهر أرضية البلاطة باللون الأبيض.

وقد شغلت المساحة على جانبى هذه البلاطة بنصف بلاطة تحمل زخارف المثمن الذى يتقاطع بداخله ضلعان أخران يتجهان نحو أركان البلاطة (شكل رقم ٥).

يلى ذلك إلى اليمين من هذه الأشرطة بعضً من البلاطات الخزفية التى لاتزال باقية، والموجودة ملاصقة للإفريز الخشبى الخارجى على يسار الحجرة التى توجدإلى يمين المحراب، وتظهر هذه البلاطات فى صورة صفين رأسيين، الصف الخارجى منهما غير كامل حيث يبدأ من منتصف الإفريز الخشبى الجانبى ويمتد لأعلى لينتهى عند الإفريز الخشبى العلوى لباب الحجرة، وقوام تصميمة تكوين متكرر بكل بلاطة (شكل رقم ٣١)، عبارة عن شكل مثمن تتخذ أضلاعه هيئة مقوسة نحو الخارج، ورسم باللون الأزرق المحصور بين خطين من اللون البنى، وتشغل المساحة الداخلية له وردة ذات ثمان بتلات، لونت باللون الأبيض، ومركزها باللون الأصفر، وذلك على أرضية خضراء اللون، أما خارج الشكل المثمن فيشغل أركان البلاطة شكل ربع زهـرة مرسومة باللون الأخضر، وهى عبارة عن ورقة نباتية كاملة يحيط بها فى المنتصف من الجانبين شكل نصف ورقة، وتشغل المساحة بين هذه الأركان أفرع نباتية على هيئة حلزونية جاءت باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون.

وينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات شكل زهرة وسطى مركزية يلتف حولها الأربعة أشكال المثمنة التى تضم بداخلها الوردة المتعددة البتلات.

أما الصف الداخلى فهو ملاصق للإفريز الخشبى لباب الحجرة مباشرةً، وجاءت بلاطته غير كاملة، حيث تم قطع أجزاء منها لتلائم المساحة الزخرفية المحصورة بين كل من الصف الخارجى وبين الإفريز الخشبى، وهو ما يؤكد أنه عند تركيب بلاطات هذا الصف كانت المساحة الجدارية من هذا الإفريز الخشبى إلى كيان دخلة المحراب كانت تشغلها البلاطات الخزفية، وكانت مساحة هذا الصف الداخلى أخر جزء يتم تركيب بلاطاته مما جعل المزخرف يلجأ إلى كسر جزء من هذه البلاطات لتتلاءم مع المساحة المتاحة.

ويتكون هذا الصف من عدة بلاطات رأسية تعلو بعضها البعض، وضمت فيما بينها عدة تصميمات، حيث يظهر تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، يعلو ذلك تصميم الشكل المثمن الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان ويحصران بينهما أشكال هندسية تشغلها أوراق نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

كما ضم هذا الصف تصميمات زخرفية أخرى فنجد بلاطة غير كاملة (لوحة رقم ٣٨) نستطيع أن نتبين من خلال جزئها الزخرفى المتبقى قوامها الكلى (شكل رقم ٣٢)، والذى يتكون من الزخارف الهندسية التى تتألف من أربعة أشرطة متقاطعة يتصل كل منهم بالأركان، ونفــذت باللون الأبيض الذى حدد من الداخل بخطين من اللون الأزرق، وتظهر فى نقطة كل تقاطع شكل نجمة ثمانية صغيرة مرسومة باللون البنى، وتحصر هذه الأشرطة عدد من الأشكال الهندسية، ففى المنتصف نجد شكل معين رسم بداخله شكل نباتى محور باللون الأخضر، والأصفر على أرضية زرقاء، وفى وسط البلاطة شكل مثلثات صغيرة بها شكل نباتى محور نفــذ باللون الأصفر على أرضية خضراء، أما فى الأركان فنجد شكلا خماسيا ينتج من تقاطع الأشرطة، وكذلك حواف أركان البلاطة قسمت إلى جزء مستطيل صغير إلى داخل البلاطة يضم أربعة خطوط رأسية رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء، أما الجزء الخارجى فرسم الفنان به شكلا نباتيا محور باللون الأصفر والأبيض على أرضية زرقاء اللون.

ويأتى فوق ذلك جزء من بلاطة غير مكتملة تحمل زخرفة نباتية (شكل رقم ٣٣) وقوامها زخرفة كف السبع، وهــى عبارة عن معين مركزى بسيط مرسوم باللون الأخضر،

وتلتف حـولـه الزخارف النباتية، فعلى يمينه ويساره شكل زهرتا كف السبع وهـى ذات ثمانية أوراق نفـذت باللون الأزرق المحدد باللون البنى، ويحدد مركز هذه الزهـرة دائرة صغيرة جاءت باللون الأخضر المحدد باللون البنى ويحيط بها دائرتان نفـذتا باللون البنى، ويخرج من كل زهـرة من هاتين الزهرتين فى اتجاه وسط البلاطة ورقتان نباتيتان على هيئة ثلاثية وذلك باللون الأخضر المحدد باللون البنى، أما فى كل من أعلى وأسفل الشكل المعين توجد وردتان فى كل جزء يخرجان من وسط البلاطة وذلك من فرعين نباتيين متقاطعين نفـذا باللون الأخضر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويتخذ الفرعان النباتيان شكل نصف معين ترتكز قاعدته على حافة البلاطة، وتتداخل كل زهرتين مع بعضهما البعض، حيث رسمت باللون الأزرق الداكن المحدد باللون البنى، ويخرج من كل زهـرة منهم ورقة نباتية مسننة تتجه لأسفل نحو أركان البلاطة، وشغلت الأركان الأربع للبلاطة بشكل نباتى على هيئة ثلاثة أوراق ثلاثية متجاورة تخرج من مركز واحد، حيث استخدم الفنان اللون الأزرق الداكن المحدد باللون البنى، وتتجه هذه الأوراق نحو وسط البلاطة لتتصل مع الفرعين النباتيين المتقاطعين عن طريق ورقتين نباتيتين ثلاثيتين، وجاء كل منهما باللون البنى المحروق الذى حدد باللون البنى القاتم، وذلك على أرضية البلاطة ذات اللون الأبيض.

نستطيع أن نتلمس التأثيرات التركية التى حاول المزخرف أن يحاكيها بهذه البلاطة، وهو ما يتضح من خلال الموضوع الزخرفى المتمثل فى زهرة كف السبع التى استخدمها الفنان التركى بصورة واسعة فى كثير من منتجاته التطبيقية المختلفة ولاسيما المنتجات الخزفية، وأيضا من خلال التصميم العام، وأسلوب توزيع العناصر المكونة له، علاوة عن النسق الفنى فى استخدم الألوان التى اتبعها الفنان لزخرفة عناصر التكوين.

كما يتضح من خلال الثلاث نقاط التى تتخذ هيئة المثلث وتشوه الكيان الزخرفى للبلاطة أن هذه البلاطة من إنتاج أحد المراكز الصناعية المحلية، حيث كانت تتبع هذه المراكز أسلوبا معينا عند حرق البلاطات فى الأفران يعتمد على وضع البلاطات التى طليت وزخرفت على حوامل فخارية صغيرة تتكون من ثلاث أرجل تشبه رجل الديك تستعمل فى الفرن لتوضع عليها البلاطات، وذلك بتنظيمها على حوافها ووضعها فى الأفران دفعة واحدة مما يضمن وصول الحرارة إلى هذه البلاطات بصورة متكافئة موحدة، وهى طريقة تقليدية

تختلف عن طريقة الحرق الأوروبية التى تقوم على أساس وضع البلاطة فى الفرن على سمكها[1].

ويأتى فوق هذه البلاطة جزء من بلاطة أخرى قوامها التكوين المُتمثل فى الشكل المثمن الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان ويحصران بينهما أشكالا هندسية تشغلها أوراق نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

كما يعلو ذلك نموذج زخرفى أخر (لوحة رقم ٣٩)(شكل رقم ٣٤) عبارة عن بلاطتين يعلو بعضهما البعض، وقوام تصميم كلا منهما حلية مركزية وسطى صغيرة طليت باللون الأصفر، ينبثق منها فرعان نباتيان رسما باللون الأبيض، يتجه كل منهما نحو الأركان الأربع لكل، بلاطة لتقسم بذلك البلاطة إلى أربعة أقسام، ويخرج من وسط القسم السفلى من منتصف حافة البلاطة فرعان نباتيان أخران نفـذا كذلك باللون الأبيض، ويشغل المساحة فيما بينهما وبين حافة البلاطة من أسفل اللون الأزرق، ويضم فرعا نباتيا بسيطا باللون الأصفر، ويتجه كل فرع من هـذين الفرعين إلى قسم مختلف من أقسام البلاطة، فيتجه أحدهما إلى القسم الأيمن، أما الأخر فيتجه نحو القسم الأيسر، ويحمل كل منهما زهـرة نباتية بسيطة طليت باللون الأبيض على أرضية صفراء وزرقاء اللون، وجاءت المساحة الداخلية فيما بينهما باللون الأخضر، أما الجزء العلوى والذى يظهر على هيئة نصف دائرة كبيرة ويضم أشكال زوائد صغيرة استخدم فيها اللون الأصفر على أرضية زرقاء اللون، بينما جاءت المساحة فيما بين هذه الزوائد مرسومة باللون الأخضر.

وينتهي هذا الصف ببلاطة قوامها الشكل المعين المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، والذى ينتج عنه تصميم الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣).

ج – الكسوة الخزفية أعلى مستوى حنية المحراب:

تعد كسوة هذا الجزء من أكثر الأجزاء التى مازالت تحتفظ بكثير من بلاطاتها الخزفية. وتشغل هذه الكسوة المساحة من أعلى دخلة المحراب إلى قبيل المستوى الذى فتحت

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، دراسة أثرية فنية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م، ص ٥٦.

فيه النوافـذ العلوية بقليل، وتشتمل على العديد من التصميمات المختلفة، ويمكن تقسيمها إلى جزأين كما يلي:

١ – الكسوة الخزفية أعلى حنية المحـراب (مباشرةً).

٢ – الكسوة الخزفية أعلى الجدار على جانبى المحراب.

١- الكسوة الخزفية أعلى حنية المحراب:

تشغل المساحة التى تعلـو دخلة المحراب مباشرة وذلك خارج الإطار، والذى يحدد دخلة المحراب من الخارج أعلى طاقيتة، وتنقسم كسوة هذا الجزء إلى قسمين، **الأول قسم سفلى** وهـو يتمثل فى كوشتى المحراب، ويأطر هذا القسم من الجانبين ومن أعلى إطار من البلاطات التى قوامها المربعين المتداخلين على هيئة نجميه (شكل رقم ٤).

وقد جاءت الكسوة الخزفية بكل من كوشتى المحراب متطابقة، حيث اشتملت كل منهما على نوعين من التكوينات، **الأول** وهـو الذى يشغل أغلب مساحة الكوشتين. وقوامه تصميم أزهار القرنفل ذات الأسلوب التركى (شكل رقم ٢أ)، أما التكوين الثانى فـهو عبارة عن تجميعة تتكون من أربع بلاطات وتشغل أركان الكوشتين، ويتمثل تصميمها من دائرة وسطى مركزية بداخلها شكل نباتى محـور مطلي باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون، ويلتف حوله أربعة تصميمات مثمنة الشكل بداخل كل منهم وردة بسيطة لُونت باللون الأزرق على أرضية صفراء اللون (شكل رقم ٣٥).

وجاء هذا التصميم متطابقا إلى حد كبير مع التصميم الذى يوجـد بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل، وكذلك بكسوة الأشرطة الزخرفية التى توجد على يمين المحراب (شكل رقم ٢١)، وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، والألوان المستخدمة فى كل منهما، إلا أن الاختلاف بينهما يتمثل فى التصميم الداخلى للحلية المركزية الوسطى، حيث جاءت فى هذا التكوين الذى نحن بصدده على هيئة دائرة تضم شكلا نباتيا بسيطا، بينما نفذت فى التصميم الأخر بهيئة وردة تتألف من ثمان بتلات كل منهم تأخذ شكلا ثلاثيا.

وبالنسبة لزخارف **القسم الثانى العلوى** الذى يأتى فوق الشريط المحـدد لكوشتى المحراب فـقـد قسمه الفنان إلى ثلاثة أقسام، وذلك عن طريق التصميمات الزخرفة على البلاطات، فالنسبة إلى القسم الأوسط فياتى أعلى دخلة المحراب ويتكون من ثلاث تجميعات

كل تجميعة منهم تتكون من أربع بلاطات كبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، ويتألف تصميم كل منهم من أزهار القرنفل ذات الأسلوب التركى (شكل رقم ٢أ)، أما القسمان الطرفيان فكل منهما عبارة عن ثلاثة صفوف ونصف الصف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، ونفذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، ويتكون تصميم هذه البلاطات من الدائرة المركزية التى تضم شكلا نباتيا بسيطا بداخلها، ويحيط بها أربعة أشكال مثمنة بداخل كل شكل منهم وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٣٥).

وبذلك تكون الكسوة الخزفية للجزء الأوسط الذى يعلو المحراب قد اشتملت كلها فقط على هـذين النوعين من الزخرفة، مع وجود نوعين من مقاسات البلاطات، هـذا بالإضافة إلى زخرفة المربعان المتداخلان واللذان ظهرا فى الشريط الذى يأطر كوشتى المحراب.

٢ – الكسوة الخزفية أعلى الجدار على جانبى المحراب:

تمتد هذه الكسوة بامتداد الكسوة الخزفية التى تعلو المحراب، حيث تمتد يميناً ويساراً بمستوى يوازى مستوى حنية المحراب، وتبدأ من حـدود الإفريز الخشبى العلوى للحجرتين فى جدار القبلة وتمتد لأعلى إلى ما قبل النوافذ العلوية بقليل، وبذلك تنقسم هذه الكسوة إلى قسمين طرفيين على يمين ويسار الكسوة العلوية للمحراب، وقد جاءت كل من هاتين الكسوتين متطابقتين، فقوام كل منهما عبارة عن زخرفة واحدة متكررة نـفـذت على بلاطات كبيرة مقاس ٢٤ x ٢٤ سم، وتتمثل فى الشكل المثمن المقوس الأضلاع نحو الخارج ويضم بداخله وردة ذات ثمان بتلات (لوحة رقم ٤١)(شكل رقم ٢٧).

كما وجدت بلاطات تحمل زخارف أخرى، تتواجد أعلى الإفريز الخشبى العلوى للحجرة التى توجد على يمين المحراب، وهى عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات (لوحة رقم ٤٢)، بالنسبة الصف السفلى منها الملاصق للإفريز الخشبى يضم الزخارف الهندسية المتمثلة فى الشكل المثمن الذى يتقاطع بداخله شريطان مستقيمان يحصران بينهما أشكالا هندسية أخرى، ويضم بداخل كل شكل منهم ورقة نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

ونلاحظ هنا عدم الدقة فى تركيب هذه البلاطات مما أضر بالشكل الجمالي لها، أما الصفين العلويين فتتكون زخرفتهما من أربع تجميعات تتألف كل تجميعة من أربع بلاطات، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقوام زخرفة التجميعة الأولى جهة المحراب

تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

يلى ذلك نحو الداخل التجميعة الثانية وقوام زخرفتها حلية دائرية مركزية تلتف حولها الأزهار فيما يشبه زخرفة الإكليل (شكل رقم ١٨)، وتتكون التجميعة الثالثة من حلية مركزية نباتية وسطى يخرج منها الأوراق النباتية التى تتخذ شكل القلب، ويتفرع منها أفرع نباتية تنحرف لتسير موازية مع حواف التكوين (شكل رقم ٧ب)، والتجميعة الرابعة والأخيرة تتألف زخارفها من الدائرة المركزية التى تضم بداخلها أربع أوراق نباتية ويلتف حولها أربعة أشكال ثمانية بكل منهم شكل وردة (شكل رقم ٢١).

والجدير بالذكر أن الكسوة الخزفية للجزء الواقع على يسار أعلى المحراب قد فقد الكثير من بلاطاته الخزفية، وذلك بالمقارنة بالكسوة الخزفية أعلى يمين المحراب، وقد جاءت زخارف الكسوة الخزفية أعلى يسار المحراب متمثلة فى الشكل المثمن المقوس الأضلاع نحو الخارج ويضم بداخله زهرة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٧).

من خلال ذلك تتضح أهمية مسجد الحاج إبراهيم تربانة، فهو يعد من المساجد التى لها أهمية بالغة بين مساجد العصر العثمانى بمصر، ويرجع ذلك للدور الهام الذى لعبه هذا المسجد فى تطور الطراز المعمارى بمصر آنذاك من جهة[١]، وما يمثله من قيمة فنية من جهة أخرى، حيث يضم المسجد العديد من التحف الفنية عالية الجودة وبالغة الأهمية والقيمة الفنية، والتى نخص منها هنا الكسوة الخزفية التى تزين جدرانه وتضم فى ثناياها العديد من الطرز الفنية والتصميمات الزخرفية، علاوة على الأساليب الفنية المختلفة المتبعة فى تنفيذ عناصرها الزخرفية.

ومما يؤسف له أنه لم يصلنا من هذه الكسوة إلا مساحات قليلة، وذلك بالمقارنة بالمساحات التى كانت تكسو هذا المسجد وقت الإنشاء، حيث اشتملت كل من جدران الزيادة الشمالية الغربية وكتلة المدخل والجدران الداخلية للمسجد على كسوة خزفية، وذلك طبقاً لنص

(١) يتكون هذا الطراز من وحده منفردة، شكلت الهيئة الرئيسية للمسجد، ثم قام المهندس بإضافة زيادات خارجية غير مكشوفة لهذه الوحدة، والتى تتصل بها من خلال فتحات أبواب تكون فى الغالب محورية، وقد جاء هذا التصميم الهندسي كتأثير مباشر من نظام بورصة المتطور. مصطفى محمد نجيب: زيارة ميدانية للآثار الإسلامية بمدينة الأسكندرية – مسجد ابراهيم تربانة – أبريل، سنة ١٩٩٨م.

وقفية المسجد الذى أطلق على هذه البلاطات الخزفية لفظ " الزليزلى "، وذكرت وقفية المسجد أيضا أن الزيادة الشمالية الغربية، وحوائط الجامع كلها مكسوة به "... والحائط القبلية ملوحة بالرخام والزليزلى، وباقي حوايط الجامع المرقوم أعلاه بالزليزلى... "[١]، وقد جاء ذلك مع ذكر تاريخ إنشاء المسجد ١٠٩٧هـ / ١٦٨٥ م، وهو بذلك يكون أول المساجد الباقية التى استخدمت البلاطات الخزفية فى كسوة الجدران بالوجه البحرى بمصر.

ومن المرجح أن تكون هذه الكسوة قد عملت خصيصاً لهذا المسجد، وهو ما نستنتجه مما جاء بحجة وقف هذا المسجد من جهة، ومن جهة أخرى من خلال الكسوة الأصلية المتبقية بالمسجد وأسلوب تنفيذها وتوزيعها على المساحات الجدارية، حيث جاء جزء كبير من بلاطات هذه الكسوة صغير مقاس ١٠ x ١٠ سم، وهو المقاس المتبع والشائع الاستخدام فى فترة إنشاء المسجد

كما نلاحظ ذلك أيضا من خلال الافاريز الخشبية التى تعود لفترة الإنشاء والتى تعمل على غلق المساحات الخارجية لبعض أجزاء هذه الكسوة وخاصة بكتلة المدخل، ومما يؤكد ذلك التطابق والتناغم بين الكسوة الخزفية على يمين كتلة المدخل وبين الكسوة الخزفية على يساره حيث اعتمدت كل منهما على نفس قاعدة البلاطات السفلية التى تتكون من صفين من البلاطات ذات اللون الواحد المركبة على زواياها.

كما جاءت الكسوة الخزفية أعلى هذه القاعدة فى كل من الجانبين متطابقة، ليس فقط فى التصميمات والتكوينات الخزفية، بل فى حيز ومكان المساحات الجدارية التى شغلتها هذه التكوينات، حيث أعتمد المزخرف على التماثل والتطابق بين هذه المساحات الزخرفية، وهو ما يظهر بوضوح فى كسوة كتفى كتلة باب الدخول، وفى كسوة العقد المدائنى الذى يتوج هذه الكتلة، حيث أننا لو قمنا بعمل خط وهمي رأسي يفصل هذه الكتلة إلى قطاعين رأسيين عند المنتصف سوف تتطابق الكسوة الخزفية بكل من القطاعين، وذلك فى البلاطات الخزفية التى تعود إلى تاريخ إنشاء المسجد، وهو ما ينطبق قوله على الكسوة الخزفية بجدار القبلة أيضا.

ولعل من أهم الصعوبات التى تقف عائقا أمام الدارس أو الباحث فى نماذج وأنماط الكسوة الخزفية الأصلية لهذا المسجد، هى قلة المساحات الزخرفية المتبقية من هذه الكسوة،

---

(١) وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢٢٠.

حيث أن المساحات المتبقية من الكسوة الخزفية للمسجد بصفة عامة مساحات محدودة نسبياً، وتظهر من خلال الكسوة الخزفية بكتلة المدخل، والكسوة الخزفية بالجزء الشمالي بالزيادة الشمالية الغربية، وجزء من الكسوة الخزفية بجدار القبلة. علاوة على ذلك لأنها لا تعود كلها لتاريخ الإنشاء، حيث تتمثل الكسوة الأصلية للمسجد فى كل من الكسوة الخزفية بالمحراب، والكسوة الخزفية بكتلة المدخل التى تتخللها بلاطات تعود لفترات لاحقة عليها، وأجزاء من كسوة الجزء الشمالى بالزيادة الشمالية الغربية.

وتمثل هذه الكسوات فى حد ذاتها صعوبة فى دراستها وتحليلها تحليلاً دقيقاً، ويرجع ذلك لفقد جزء كبير من هذه البلاطات للطبقة الزجاجية الشفافة وطبقة الزخارف، بحيث لم يتبق منها سوى لون العجينة التى تظهر باللون الأحمر، وهى الأخرى فى حالة يرثى لها، ومن أهم الأسباب المباشرة التى أدت إلى ذلك استخدام الصانع الطينة المحلية فى صنع هذه البلاطات والتى تحتوى على العديد من الشوائب مما يتسبب معه فى التعجيل بطرد طبقة الزخارف من على سطح هذه البلاطات، ولاسيما إذا كان الصانع لا يحسن تنقية هذه الطينة، وخاصة بعد المراحل الأولى للعجن، فضلا عن عوامل التعرية الطبيعية وبخاصة عامل الرطوبة الذى يعد من خصائص المدن الساحلية حيث تصل الرطوبة لدرجات عالية عما هى عليه بالمدن غير الساحلية

ومما يزيد من الصعوبة هذا الشأن عدم أعطاء العناية الكافية لهذه الكسوة بأجراء الترميمات والمعالجات اللازمة فى الوقت المناسب، وتركها لأيادي عابثين غير ملمين بالقيمة التى تمثلها هذه التحف الفنية، بالعبث بها وذلك قبيل إنشاء المجلس الأعلى للآثار الذى عمل على الحفاظ على ما تبقى من هذه الكسوة ومحاولة ترميمها وردها إلى ما كانت عليه.

وتشتمل الكسوة الخزفية بهذا المسجد على العديد من التصميمات الزخرفية التى ظهرت فى صورة تجميعات تتكون كل منها من أربع بلاطات – خاصة بالكسوة الخزفية المتبقية بالزيادة الشمالية الغربية – أو تلك التى جاء تصميمها منفذ على بلاطة واحدة، والتى جاءت بالكسوة الخزفية بجدار القبلة وخاصة بكسوة المحراب.

وكذلك استخدام العديد من نماذج البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات الزخرفة سواء تلك التى تعتمد على الزخارف الهندسية مثل زخرفة الشكل المثمن الذى يضم بداخله عدة أشكال هندسية تنتج عن تقاطع ضلعين مستقيمين بداخله (شكل رقم ٥)، وأيضا الزخارف

الهندسية المتدرجة (شكل رقم ٢٣) التى تأخذ شكل الشرافات وترتكز على قاعدة مستطيلة، وهى عادةً ما تستخدم كنهايات للتكسيات الخزفية، أو تلك الأطر التى تعتمد على الزخارف النباتية كتصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

هذا بالإضافة إلى استخدام البلاطات الخالية من العناصر والتصميمات الزخرفية والتى تعتمد فقط على زخرفة اللون الواحد سواء كان اللون الأبيض أو اللون الأسود، كما جاء ذلك فى القاعدة الخزفية بكسوة الجزء الشمالى بالزيادة الشمالية الغربية (لوحة رقم ٢٣)، أو بالكسوة الخزفية على جانبي باب الدخول مباشرة، أو كان باللون الأصفر كما جاء بالكسوة الخزفية بالعقد المدائنى الذى يتوج كتلة المدخل (لوحة رقم ٢٢).

بالنسبة لمقاسات البلاطات التى تتكون منها هذه الكسوة جاءت فى أغلبها بمقاسات صغيرة متوسطها ١٠ x ١٠ سم، أو ١٥ x ١٥ سم، وهى مقاسات البلاطات التى كانت شائعة الاستخدام آنذاك والتى أنتجت منها مراكز الإنتاج المحلية أغلب إنتاجها، هذا بالإضافة إلى وجود الأشرطة الزخرفية التى تتكون من أجزاء من البلاطات وأخذت أبعاد ٣ x ١٠ سم، وظهرت هذه الأشرطة بصورة واضحة بالكسوة الخارجية للمسجد، حيث تمركزت فى منطقة تعامد الكتل البنائيه مع بعضها البعض، فنرى ذلك فى باطن كسوة العقد المدائنى، وفى الكسوة الخزفية بكتفي كتلة المدخل، وذلك فى التكسيات التى على الأجناب، بالإضافة إلى الكسوة الخزفية بالجزء الشمالى من الزيادة الشمالية.

كما ضمت هذه الكسوة بلاطات كبيرة مقاس ٢٠x٢٠ سم، والتى جاءت بكسوة جدار القبلة وهذه البلاطات غير محلية الصنع، حيث تم استيرادها من أوروبا فى فترة لاحقة على تاريخ إنشاء المسجد وذلك عند تنامي التأثيرات الأوروبية على البلاطات ذات الإنتاج المحلى التى أخذت فى التراجع أمام البلاطات المجلوبة من أوروبا، وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر الميلاديين. ويعد ذلك نتيجة طبيعية لما ألآت إليه أحوال الإمبراطورية العثمانية آنذاك، إذ تدهورت الحالة الصناعية فى تركيا خلال هذه الفترة تبعا لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية، حيث يعد هذا العصر فى تركيا عصر تدهور سياسي، فأخذت معه تِخسر معاركها الحربية التى خاضتها، مما نتج عنه تقلص

ممتلكاتها ونفوذها فى الخارج، وتبعه فقدان كثير من أسواقها هناك[1]، وهو ما أثر بالتبعية سلبا على باقى الولايات التابعة لها.

ضمت الكسوة الخزفية لهذا المسجد العديد من البلاطات ذات التأثيرات المختلفة، التى يمتاز كل منها بسمات خاصة به تميزه عن الأنواع الأخرى، ولعل السبب الرئيسي فى احتواء هذه الكسوة على الكثير من التصميمات، وبالتالى التأثيرات المختلفة، هـو وجود العديد من البلاطات التى أضيفت إلى المسجد فى فترات لاحقة عليه، وهـو ما نستطِيع أن نتبينة من خلال الخصائص الفنية، والصناعية لهذه البلاطات المُضافه.

إذ يظهر التأثير التركى على عدة تصميمات بهذه الكسوة، وهو ما نستطيع أن نميزه من خلال التصميم العام، والأسلوب الزخرفى، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية، بالإضافة إلى نوعية الألوان المستخدمة وأنواعها، حيث عمل الفنان على محاكاة زخارف البلاطات التركية التى تميزت بالروعة والدقة فى تنفيذ الزخارف النباتية بأسلوب واقعى طبيعي واستخدام الألوان الزاهية البراقة، وقد نجح الفنان فى ذلك إلى حد بعيد، وذلك مع مراعاته الفارق الكبير فى المواد المستخدمة، سواء من حيث نقاء وجودة العجينة، أو من حيث نوعية الأكاسيد المستخدمة فى صنع هذه الألوان، والتى كانت دائما لصالح الخزاف التركى.

ويظهر ذلك بوضوح من خلال التكوينات التى تمثل زخرفة أزهار القرنفل بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل، سواء بكسوة كتفي كتلة المدخل، أو بكسوة العقد المدائنى الذى يتوج هذه الكتلة حيث جاءت بنفس التصميم والأسلوب التركى، إلا أن الأسلوب الصناعى جاء محلى الصنع، حيث نرى العجينة الحمراء اللون، وكذلك لون الأرضية البيضاء التى تميل إلى الزرقة (لوحة رقم ٣، ٢١،٦)، وقد ظهرت بلاطات مماثلة وتحمل نفس التصميم الزخرفى بالجزائر، حيث تظهر فى الكسوة الخزفية بقصر باردو[2]، وكذا فى الكسوة الخزفية بدار احمد

([1]) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢٦.

([2]) قصر باردو: يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى، ويقع بالضاحية الشرقية للجزائر العاصمة، وذلك بالقرب من قصر الشعب. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٩.

التى أتخذها الداى[1] أحمد استراحة له (١٨٠٥ – ١٨٠٨ م)[2]، وأيضاً فى كسوة قصر أحمد باى[3] بقسنطينة[4].

كذلك تظهر تصميمات زخرفية أخرى تتبع نفس الأسلوب والطراز السابق، حيث تحاكى فى تصميماتها وأسلوبها البلاطات التركية، ويظهر ذلك فى التجميعات الزخرفية التى تتكون من الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣)(لوحة رقم ٧)، وكذلك فى البلاطة التى تلاصق الإفريز الخشبى للحجرة على يمين المحراب، والتى جاء ت تكويناتها مـن زخـرفة كـف السـبع (شكل رقم ٣٣)، حيث أتبعت نفس الأسلوب التركى فى كلا من التصميم العام، وأسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية للتكوين، وأيضا الخطة اللونية، كما أنها فى الوقت ذاته الطراز المحلى فى تصنيع البلاطات، حيث نلاحظ وجود النقاط الثلاثة الناتجة عن عملية الحرق، وقد ظهر هذا التصميم فى عمائر القاهرة العثمانية حيث ظهرت بكسوة المدفن الملحق بمسجد أبى الدهب (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م) وذلك بكسوة الجزء الشرقى من الجدار الجنوبى للمدفن[5].

ويوجد بالاضافة إلى ذلك أجزاء بلاطات تركية الصنع، تظهر بكسوة باطن العقد المدائنى الذى يتوج كتلة باب الدخول (لوحة رقم ٢٢)، والتى تمتاز بزخارفها النباتية، وأوراق

---

(1) الداى: هو الخال فى اللغة التركية، واسم الشهر العاشر فى التقويم الفارسي، وأيضاً اسم لبضعة أيام من الشهر، وهو لقب يلقب به حكام الجزائر وتونس، وكان يستعمل للدلالة على الملازم فى الإنكشارية ثم اطلقت على قادة فرق الحرس الأهلى بتونس وأنتخب منهم سنة ١٥٩١م واحداً ليتأمر على الجيش بالاشتراك مع الآغا، وسرعان ما انفرد الداى بالحكومة واستعاض بسلطانه عن سلطان الباشا، وذلك إلى أن ألغي لقب الداى من تونس عام ١٧٠٥م، وكان قيام الدايات فى الجزائر نتيجة لاستبداد الأغوات فاستعاضوا عنهم فى سنة ١٧٦١م برئيس ولوه الحكم طيله حياته ولقبوه بالداى. للمزيد راجع، أحمد الشنتناوى وأخرون: دائرة المعارف الإسلامية، المجلد التاسع، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٣٠.

(2) دار أحمد: تقع بمدينة قسنطينة، وبُنيت قبيل نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، وعرفت بهذا الاسم لاستخدامها من قبل الداى أحمد كاستراحة له (١٨٠٥ – ١٨٠٨ م). عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧٥.

(3) قصر أحمد باى: يقع هذا القصر بمدينة قسنطينة شمال الجزائر، شرقي الجزائر العاصمة. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٩

(4) قسنطينة: هى مدينة وقلعة يقال لها قسطنطينة الهواء، وهى قلعة كبيرة عالية جداً لا يصلها الطير إلا بجهد، من حدود إفريقية مما يلى المغرب، وهى على ثلاثة أنهارعظام تجرى بها السفن قد أحاطت بها، أنظر، البغدادي: مراصد الاطلاع، جـ٣، ص ١٠٩٢.

(5) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٦.

الساز المركبة المنفذة بأسلوب يحاكى الطبيعة، وبالألوان البراقة الزاهية، ووجود اللون الأحمر المرجاني، مع نقاء عجينة البلاطة، حيث تظهر بيضاء شفافة، حيث تتضح خصائص الخزف التركى بوضوح على زخارف هذه الأجزاء، وذلك من حيث التصميم الزخرفى الذى يعتمد على الزخارف النباتية المنفذة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير، وهو من مميزات الخزف التركى الأصيل ذو السمات والشخصية المستقلة، والذى ظهر بوضوح فى النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى(١)، وجاءت هذه الزخارف منفذه بأسلوب يتسم بالحيوية، بالإضافة إلى الدقة فى تنفيذ الخطة اللونية للعناصر الزخرفية، واستخدام الفنان للألوان الزاهية البراقة فى تنفيذ هذه العناصر.

يمكننا تقسيم البلاطات الخزفية العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) إلى فترتين متميزتين وذلك من حيث الأسلوب الصناعى والزخرفى، وتشتمل الفترة الأولى النصف الأول من هذا القرن، أما الفترة الثانية فهى تشمل النصف الثانى من نفس القرن، وتتميز الأولى بأنها تعتبر استمرار للاسلوب المتبع فى بلاطات القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) من ناحية، وفترة انتقال مرت بها الصناعات الخزفية ظهرت فيها مميزات جديدة من حيث الزخارف والألوان من ناحية أخرى(٢).

وقد جاءت الألوان المستخدمة فى فترة النصف الثانى هذا القرن تتكون أساساً من اللون الأزرق والأخضر بدرجاتهما المختلفة، واللون التركوازى واللون الأحمر المرجانى، وتأتى هذه الألوان غالباً على أرضية بيضاء فى حين أن الرسوم كانت تحدد باللون الأسود أو الأزرق ثم تلون المناطق المختلفة بالألوان السميكة السابقة الذكر فتبدو الزخارف وكأنها بارزة، وفى نفس الوقت فهى تساعد على عدم اختلاط الألوان المزججة ببعضها عند حرق البلاطات، وجميع الألوان ترسم تحت طلاء زجاجى شفاف(٣).

ويمكننا نسبه هذه البلاطة بما لا يدع مجالا للشك إلى مجموعة البلاطات التى أنتجتها أزنيق خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى، ومما يؤكد ذلك اعتماد زخرفة هذه البلاطات على كلا من اللون الأخضر المائل إلى الزرقة الذى كان يستخرج من النحاس،

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢١.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣١.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣٦، ٣٧.

والذى حل محل اللون التركوازى، واللون الأحمر بدرجاته المتعددة(١)، هذان اللونين من أهم مميزات نـوع الخزف التركى الذى يعرف باسم خزف رودس(٢)، وهـو أحد أنواع خزف مدينة أزنيق حيث أطلق تجار العاديات فى القرن التاسع عشر الميلادى، على ثلاثة أنواع مختلفة من الخزف من إنتاج مدينة أزنيق أسماء مراكز صناعية أخرى(٣).

كذلك ظهرت التأثيرات المغربية بالكسوة الخزفية لهذا المسجد، وخاصة بكسوة الجزء الشمالى من الزيادة الشمالية الغربية، وبكسوة كتلة المدخل، وتميزت هذه الزخارف باستخدام الأشكال الهندسية بصورة صريحة وواسعة فى التصميمات الخزفية، ويظهر ذلك من خلال زخرفة الأطباق النجمية ذى الثمانية أضلاع (شكل رقم ٨، ١٤)، والأطباق النجمية ذى الستة عشر ضلعاً (لوحة رقم ٩، ٢٤، ٢٦)، ويوجد هذا التصميم على أمثلة مماثلة ببلاطات خزفية فى دار عزيزة بنت الباي بالجزائر(٤)، وذلك فى الحنايا الركنية، وباطن القباب فى الأروقة الأربع المشرفة على الصحن بالدور الأول، وقد جاءت هذه البلاطات متشابهة من حيث ألوانها مع ألوان الزخارف فى لوحات البلاطات الخزفية المصنوعة بمصانع القلالين بتونس(٥). كما يظهر ذات التصميم فى العديد من عمائر القاهرة العثمانية لاسيما فى منزل زينب خاتون(٦) وذلك بالكسوة الخزفية التى تزين القاعة الشرقية بالطابق الأول(٧).

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٧.

(٢) رودس: جزيرة ببلاد الروم تقع فى الإقليم الرابع، وطولها من جهة المغرب خمسون درجة، وعرضـها خمسة وثلاثون درجة ونصف، وتقع مقابل الأسكندرية على مسافة ليلة منها فـى البحـر، وهـى أول بلـد إفرنجية. ياقوت الحموي: معجم البلدان، جـ ٣، ص ٨٤٧. وتقع قبالة الساحل الغربى لتركيا على مقربة من جزر الدوديكانير ببحر إيجة بالبحر المتوسط. أنظر، الأطلس العربي: الجهاز المركـزى للكتـب الجامعيـة والمدرسية والوسائل التعليمية، الإصدار التاسع (١٤١٠ هـ /١٩٩٠ م)، ص ٦٠، المربع رقم (٤د).

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٣. وقد قام آرثر لين بتقسيم خزف هذه المدينـة إلـى ثـلاث مجموعات (خزف كوتاهية / خزف دمشق / خزف رودس)، واستخدم هذه الأسماء كأسماء للـشهرة فقـط، وهى الأسماء نفسها التى أطلقها تجار العاديات على خزف هذه المدينة آنذاك.

(٤) دار عزيزة بنت الباى: تقع هذه الدار بالجزائر العاصمة فى ساحة أبن بادريس، وكانت جزء من قـصر الجنينة مقر الحكم حتى عام ١٨١٢م، ويشغلها الآن مقر مكتبة مصلحة الآثار ومكاتب للملحقـين بالأبحـاث الأثرية. راجع، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

(٥) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

(٦) منزل زينب خاتون: يقع هذا المنزل بعطفة العينى بحارة الدويدارى بشارع الأزهر.

(٧) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٩، (لوحة رقم ٣٧، ص ٢٦٠).

كما يظهر هذا النوع من التأثيرات فى صف البلاطات الأفقى بكسوة واجهة الجانب الأيمن الذى يضم زخارف هندسية عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتداخلة فيما بينها (شكل رقم ٣)(لوحة رقم ٣). وأيضاً من خلال تصميم المربعين المتداخلين فى صورة شكل نجمي، وذلك بكسوة كتلة المدخل، وبالكسوة الخزفية أعلى المحراب (شكل رقم ٤)(لوحة رقم ٤، ٢٢، ٤٠)، وأيضا زخرفة الشكل المثمن الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان (شكل رقم ٥)(لوحة رقم ٤، ٤٢)، كما تظهر هذه التأثيرات أيضا من خلال الزخرفة النباتية على البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات، أو كفواصل بين المساحات الزخرفية، والمتمثلة فى الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)(لوحة رقم ٨، ١٥، ٣١).

وقد اشتملت هذه الكسوة على نماذج عديدة من البلاطات التى تحمل التأثيرات الأوروبية المختلفة، والتى لا تنتمى للكسوة الخزفية الأصلية التى تعود لتاريخ إنشاء المسجد، حيث تختلف هذه الكسوة فى تصميمها وأسلوبها الزخرفى عنها عما فى البلاطات المتبقية بالكسوة الأصلية للمسجد والتى تشغل كسوة المحراب وبعضا من كسوة الخارجية بالجدار الشمالى الغربى.

وقد تنوعت هذه البلاطات ذات التأثير الأوروبي فيما بينها، حيث ضمت فى طياتها التأثيرات الإيطالية، والتأثيرات الأسبانية، كما ضمت البلاطات الأوروبية الصنع التى تحاكى زخارف البلاطات التركية، وقد تميز الأسلوب الأوروبي فى إنتاج البلاطات الخزفية بالاهتمام بالناحية الزخرفية الجمالية على حساب محاكاه الطبيعة، لذا جاءت عناصره الزخرفة منفذة بالخطوط السميكة وجاءت الزخارف النباتية غليظة نوعاً ما بالمقارنة مع مثيلاتها التركية.

تتضمن هذه الكسوة العديد من نماذج البلاطات الأوروبية سواء بالكسوة الخارجية للمسجد، أو بالكسوة الداخلية له، إلا أن أهم هذه النماذج أهمية هــو التصميم الذى يتكون من زخرفة أزهار القرنفل المنفذة بالأسلوب الأوروبي الذى يحاكى فيها الخزاف الأوروبي الزخارف التركية من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، وأيضا الخطة اللونية (لوحة رقم ٣٠)، وهو ما يتضح بالكسوة الخزفية بالمحراب.

إلا أنه من الملاحظ وجود فرق شاسع بين كل من الأسلوبين الزخرفيين، حيث أمتاز الأسلوب التركى بالدقة فى تنفيذ أزهار القرنفل والأوراق التى تحيط بها بالواقعية والحيوية

وكذلك بالألوان الزاهية البراقة، فى حين جاء الأسلوب الأوروبي جامدا يميل إلى الناحية الزخرفية المتكلفة، كما أن ألوانه لم ترق إلى مستوى نقاء وبراقة الألوان التركية.

وقد وجد مثل هذا التصميم فى العديد من عمائر الجزائر، حيث نراه فى الكسوة الخزفية بقبة ضريح سيدى عبد الرحمن(١)، وفى الكسوة الخزفية بواجهة محراب الجامع الكبير بقسنطينة(٢)، وفى سقيفة وحوائط الدرج الصاعد لبيت الصلاة فى جامع القصبة الجواني(٣)، وكذلك بالكسوة الخزفية فى جامع سيدى الأخضر(٤)، وفى كسوة قصر حسن باشا(٥)، وكذلك بالكسوة الخزفية لقصر باردو، وأيضا بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر(٦).

كما نرى محاولة الخزاف الأوروبي فى تقليد الخطة اللونية التركية فقط دون اقتباس التصميم العام معها، ويظهر ذلك على بلاطات تحمل التصميم الأسباني الذى يتكون من الحلية المركزية المفصصة التى تضم بداخلها زهرة، وينبثق من هذه الحلية المركزية الأوراق الخماسية المثقوبة التى تتجه نحو الأركان، والأوراق النباتية الغليظة فى الوسط (شكل رقم٦)، ونرى ذلك بالكسوة الخزفية بكتلة باب الدخول للمسجد، حيث جاء التصميم العام، والعناصر الزخرفية تتبع الأسلوب الأسباني، فى حين جاءت الألوان بنفس نمط الخطط اللونية التركية.

---

(١) ضريح سيدى عبد الرحمن: يقع بالقصبة العليا بمدينة الجزائر العاصمة، وقد حول إلى مسجد فى عهد الداى أحمد (١٦٩٥/ ١٦٩٨م). عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٢١.

(٢) الجامع الكبير بقسنطينة: يقع بمدينة قسنطينة بشرق الجزائر، ويرجع تاريخه إلى (٥٣٠هـ/ ١١٣٢م)، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٦٩.

(٣) جامع القصبة الجوانى: يقع بالقصبة السفلى بالجزائر العاصمة، وأسس حوالي سنة ١٨١٧ م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٦٩.

(٤) جامع سيدى الأخضر: يقع هذا الجامع بمدينة قسنطينة بشرق الجزائر، وأسسه حسن باى بن حسين المعروف بلقب بوحنك (١١٤٨-١١٦٧هـ/ ١٧٣٦-١٧٥٤م)، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٦٦.

(٥) قصر حسن باشا: يقع بالقصبة السفلى بالجزائر العاصمة، فى ساحة ابن بادريس، ويرجع إلى عام ١٧٩١م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧١.

(٦) للتعرف على المزيد عن هذه الأماكن ومواقعها انظر، شرف الدين بوذاد: الجزائر بين الماضى والحاضر، دراسة فى المكان والزمان، طباعة دار الإبراهيمي، قسنطينة، ١٩٨٢ م، ص ٨ وما بعدها.

ويوجد مثل هذا التصميم بالكسوة الخزفية لقصر باردو بالجزائر، حيث أستخدم تجميعات من أربع بلاطات بقيه القاعة الرئيسية بالدور الأول، وأيضا بقبة الدرج الصاعد إلى هذا الدور[1]، كما وجد أيضا فى قصر مصطفى باشا الجزائر[2]، وذلك بالكسوة الخزفية بحوائط السقيفة الثانية الموصلة للصحن.

وهو نفس ما ينطبق على تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ١٢، ١٧، ٢٩)، حيث جاء الأسلوب الزخرفى له مُنفذ على النمط الأوروبي، وذلك على الرغم من أن الموضوع الزخرفى تركي الأصل. وينطبق ذلك أيضا على التصميم المتمثل فى الشكل المثمن ذى الأضلاع الجانبية المتعرجة ويحوى بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٢١)(لوحة رقم ٣٦)، وقد وجد هذا التصميم بكسوة الأجزاء السفلية من سقيفة الدخول لقصر خداوج العمياء[3]، وكذلك فى قباب دار عزيزة بنت الباي بالجزائر.

كما ضمت كسوة هذا المسجد عدة تصميمات أوروبية خالصة، سواء من حيث التصميم العام، أو من حيث العناصر الزخرفية، أو الأسلوب الصناعى، ويظهر ذلك فى تذويق التجميعة التى تحمل تصميم نباتى قوامه زخرفة الأكليل (شكل رقم ١٨)(لوحة رقم ٤٢)، وفى تصميم الشكل المثمن المركزى المقوس الأضلاع الذى تنبثق منه الأوراق الثلاثية تجاه الأركان وتحصر فيما بينها أوراق نباتية مدببة فى وسط البلاطة (شكل رقم ١٥)(لوحة رقم ٩)، وأيضا فى التصميم الهندسي المتعامد المنفذ بالزخارف النباتية، ويحيط به شكل هندسي غير منتظم وفى الأركان أفرع نباتية تأخذ شكل رأس السهم (شكل رقم ١٠ب)(لوحة رقم ١٢).

---

(1) قصر باردو: يقع بالضاحية الشرقية بالجزائر العاصمة، ويرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٩، (لوحة رقم ٢٧، ص ٣٦٨).

(2) قصر مصطفى باشا: يقع بالجزائر العاصمة بساحة أبن باريس بالقرب من قصر حسن باشا، وبناه الداى مصطفى سنة ١٧٩٨م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧٣.

(3) قصر خداوج العمياء: يقع بالجزائر العاصمة فى ساحة أبن باريس، ويعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر الميلادى، وتشغله مقر بلدية الجزائر العاصمة منذ عام ١٨٦٥م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧١.

يعد هذا التصميم الأخير من التصميمات الأسبانية التى تمتاز بغلظة الأفرع النباتية، وإحاطه حواف البلاطة الداخلية بخط مقوس إلى الداخل، وكذلك التصميم المتمثل فى الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز البلاطة وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٩)(لوحة رقم ١٨، ٢٠)، ويظهر هذا التصميم بالجزائر بالكسوة الخزفية فى قصر مصطفى باشا، وكذلك بالكسوة الخزفية بحوائط جامع سيدى الأخضر بقسنطينة[١].

كما نرى التصميم الأسباني ذو الزخارف الهندسية الذى يتكون من الخطوط المستقيمة المتقاطعة، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وذلك بكسوة جدار القبلة على يسار المحراب بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[٢]، وهو ما يوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة على يمين المحراب عند الإفريز الخشبى للحجرة التى على يمين المحراب (لوحة رقم ٣٨).

وبصفة عامة تنطبق خصائص ومميزات الأسلوب الأوروبي سواء فى التصميم العام، أو فى الأسلوب الزخرفى على عدة بلاطات أخرى بهذه الكسوة كما نرى ذلك فى (شكل رقم ١٦، ١٩، ٢٢، ٣١، ٣٥).

على الرغم من التعدد الواضح فى التصميمات الزخرفية بهذه الكسوة وتنوع زخارفها ما بين الزخارف النباتية، والهندسية، وما بين الأساليب المحلية، والتركية، والأوروبية، والمغربية، على الرغم من ذلك جاءت بعض هذه التصميمات متطابقة فيما بينها، كما جاء بعضها الأخر متشابه إلى حد بعيد، وهو ما نتج عنه احتواء هذا المسجد على الكثير من النماذج الزخرفية التى ينبثق أصلها من تصميم زخرفى واحد، قام المزخرف بشيء من التصرف البسيط فى أحد عناصره غير الرئيسية، ثم قام بتنفيذ التصميم الزخرفى الرئيسي كما هو ليظهر كتصميم أخر، أو أن يقوم بتغير، أو بعكس الخطة اللونية بين كلا من ألوان العناصر الزخرفية ولون الأرضية ليظهر التصميم الزخرفى بصورة جديدة كأنه تصميم أخر على الرغم من كونه التصميم عينه.

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ١٥٤، (لوحة رقم ٨٦، ص ٣٩٧).

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٦٣، (لوحة رقم ١٠، ص ٣٥٩).

ونرى الأسلوب الأول الذى تصرف فيه الفنان بإحلال أو تغير وضع بعض عناصر التكوين فى الأشكال الزخرفية التى تظهر على هيئة قلوب، حيث تضم هذه الكسوة ثلاثة تصميمات تعتمد كلها على نفس التصميم (شكل رقم ٧، ١٧، ٢٥)، وكذلك فى زخرفة الشكل المثمن الغير منتظم الأضلاع الذى يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات، حيث ظهر بهذه الكسوة تصميمان زخرفيان من هذا التصميم (شكل رقم ٢١، ٣٥)، كما ينطبق هذا الأسلوب إلى حد ما على زخرفة الأطباق النجمية، حيث ضمت الكسوة تصميم الطبق النجمي ذى الستة عشر ضلـــعاً (شكل رقم ٨)، وزخرفة الطبق النجمي ذى الثماني كندات (شكل رقم ١٤).

كما أتبع الصانع أسلوب تنفيذ التصميم الواحد على مساحات متباينة، فقام بتنفيذ بعض هذه التصميمات على تجميعات خزفية، تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات، ونرى ذلك فى تصميمات بعض التجميعات الخزفية المختلفة (شكل رقم ٦، ١١، ٢٤أ)، ومن ثم قام بتنفيذ ذات التصميمات والعناصر الزخرفية وكذا الخطة اللونية على بلاطة واحدة فقط، ونرى ذلك فى زخرفة البلاطات الزخرفية على التوالي (شكل رقم ٢٦، ٢٧، ٢٩). كما الصانع أيضاً بتنفيذ التصميم على بلاطة واحدة مختلفة المقاس، فتارة نجدها صغيرة مقاس ١٠ x١٠ سم، وتارة أخرى تأتى بمقاس ٢٠ x ٢٠ سم، وهو ما نراه بوضوح فى زخرفة المربعين المتداخلين فى صورة نجميه (شكل رقم ٤)، وفى زخرفة أزهار القرنفل (لوحة رقم ٤٠).

أما بالنسبة لأسلوب إبدال وتغير الخطة اللونية للتصميم الزخرفى الواحد، وذلك فيما بين ألون عناصره الزخرفية الرئيسة وبين ألون أرضية التكوين، فيظهر من خلال زخرفة الأوراق النباتية المركبة التى تتجه إلى خارج التكوين، ويتقاطع معها الأوراق ذات نصل، حيث قام المزخرف تارة بتنفيذ الأوراق النباتية باللون الأزرق والأرضية باللون الأبيض فى هذا التكوين (لوحة رقم ٢٠)، ثم عمد تارة أخرى إلى عكس هذه الألوان بالتكوين نفسه، حيث قام بتنفيذ الأوراق النباتية باللون الأبيض والأرضية باللون الأزرق (لوحة رقم ٢٥).

ذلك بالإضافة إلى التنوع فى مقاسات البلاطات التى تكونت منها هذه الكسوة، حيث جاءت متعددة ومتباينة المقاسات، فنرى الأشرطة الزخرفية مقاس ٣ x ١٠ سم، والبلاطات الخزفية مقاس ١٠x ١٠ سم، ١٢x ١٢ سم، ١٤ x ١٤ سم، ١٥ x ١٥ سم، ٢٠ x٢٠ سم، و٢٤ x ٢٤ سم، وبذلك ضمت هذه الكسوة عدة مقاسات من البلاطات المختلفة سواء المقاسات الصغيرة الشائعة الاستخدام – وخاصة أن معظمها مصري الصنع – أو تلك البلاطات الكبيرة

التى تكون فى الغالب مجلوبة من خارج القطر المصري، وخاصة تلك التى تصل أبعادها إلى ٢٤ x ٢٤ سم.

كما جاءت الخطة اللونية بصفة عامة معتمدة على كل من الألوان الأزرق، والأخضر، والأصفر، واللون البنى، ذلك بالإضافة إلى كلا من اللونين الأبيض والأسود اللذين استخدما بصفة رئيسة فى البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف، كما استخدم معهم كذلك اللون الأصفر فى زخرفة هذا النوع من البلاطات، وقد جاءت الرسوم تحت طبقة من الطلاء المعتمة قليلة الشفافية، كما نلاحظ أن بعض هذه الألوان قد أسيلت فى الفرن أثناء عمليه الحرق لتثبيتها.

مسجد أحمد أغا[١] طوطمقسز(دومقسيس)

(١١١٤ هـ / ١٧٠٢ م)

الموقع:

يقع هذا المسجد بشارع على الجارم فى قلب مدينة رشيد، إحدى مراكز محافظة البحيرة[٢]، ويعرف بين أهالي المدينة باسم الجامع المعلق، وذلك لكونه المسجد الوحيد المعلق بين مساجد المدينة، حيث جاء يعلو دور أرضى يشغله مجموعة من المخازن والحوانيت.

المنشىء:

يختلف الباحثون فيما بينهم حول منشيء هذا المسجد إلا أن أرجح الآراء تذكر أن مؤسسه هو أحمد أغا طوطمقسز، وذلك طبقاً لأقدم تاريخ ورد بالمسجد [٣].

---

(١) أغا: قيل أن أصلها تركي من المصدر "أغمق" بمعنى تقدم السن، وقيل أنها من الكلمة الفارسية "أقا" بمعنى القائد والرئيس والخصى، وقيل أنها من اللغة المغولية بمعنى الأخ الأكبر، وعرفت مصر خلال العصر المملوكى وأستمر استخدامها فى العصر العثمانى وأطلقت على قادة الأوجاقات العسكرية، ثم أطلقت على الضباط الأميون. للمزيد راجع، مصطفى بركات محسن: دراسة للخط والألقاب، ص ٤٧٣. وحسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م، ج ١، ص ٣٦.

(٢) البحيرة: من الأقسام الإدارية التى استجدت فى عهد العرب تحت اسم كورة البحيرة، ثم أصبحت إقليما فى عهد الدولة الفاطمية، وأطلق عليها سنة ٧١٥ هـ / ١٣١٥ م أعمال البحيرة، ثم فى سنة ٩٣٣ هـ / ١٥٢٧ م سُميت ولاية البحيرة، وفى سنة ١٨٣٣ م سُميت مديرية البحيرة واتخذت قاعدتها مدينة دمنهور. محمد رمزى: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٠. انظر الأطلس العربى، ص ٢٠، المربع رقم (٣ و).

(٣) عن هذه الأراء راجع، سعاد ماهر محمد: محافظات الجمهورية العربية المتحدة – جمهورية مصر العربية أبان الوحدة مع سوريا – وأثارها الباقية فى العصر الإسلامى، دار التحرير للطبع والنشر، عن لجنة الخبراء بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، (١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م)، ص ١٤١. وأيضاً سعاد ماهر محمد: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٠ م، جـ ٥، ص ٢١٨. ونفين مصطفى حسن: رشيد فى العصر العثمانى، ص ٤١٠. ومحمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية فى العصر العثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٥٤.

تاريخ الإنشاء:

دون تاريخ إنشاء المسجد بطريقة حساب الجمل(١)، وذلك بما نصه " يجزى فى قصر الجنان إلى الأبد " وجاء ذلك أعلى باب الدخول بالواجهة الشمالية، وهو ما يعادل سنة ١١١٤هـ / ١٧٠٢م(٢).

وصف المسجد:

يتألف هذا المسجد من مساحة مستطيلة (شكل رقم ٣٦)، يقع جدار القبلة به فى ضلعه الطولي وذلك جهة الجنوب الشرقى، وهـو من المساجد المعلقة حيث يتكون هذا المسجد من مستويين الأول سفلى وكان يضم عدد من الدكاكين والمخازن، والثانى علوى وهو مخصص للصلاة ويصعد إليه عن طريق درجات من السلالم الحجرية ويضم ثلاث زيادات تحيط به من جميع الجهات عدا جهة جدار القبلة، وهـى زيادات أصلية تعود لتاريخ إنشاء المسجد، وتقع المئذنة بالجدار الشمالى الغربى للمسجد، حيث تتوسط هـذا الجدار، وتتكون من بدن مثمن الشكل يحتوى على ثلاث طوابق يعلوهم شرفة ثم قمة المئذنة.

يتبع هذا المسجد طراز المساجد ذات الأروقة دون الصحن، كما هو الحال فى مسجد الحاج إبراهيم تربانة، إلا أن المحراب جاء بهذا المسجد فى الضلع الطولي وليس فى الضلع العرضى كما هو الحال بمسجد تربانة، ويتكون المسجد من الداخل من ثلاث بوائك تسير موازية مع جدار القبلة، وهى ذات عقود مدببة ترتكز على صفين من الأعمدة الرخامية وتحمل هذه العقود سقف خشبى، ويقع المحراب فى الجدار الجنوبى الشرقى، ويتخذ هيئة نصف دائرة يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام، وهذا المحراب لا يتوسط

---

(١) حساب الجمل: هى طريقة تدوين التواريخ برمز من حروف تدل على أعداد، وتعتمد هذه الطريقة على تجميع كلمة مناسبة ذات دلالة أو عبارة قصيرة إذا أضيفت مرادفتها العددية دلت على حادث وقع فى الماضى أو فى المستقبل، ويعرف هذا النقش باسم " رمز " ويعرف فى التركية باسم " تاريخ "، وهناك نوع من حساب الجمل يسمى " المذيل " حيث يكمل الرمز أو التاريخ الأصلى بذيل وحاصل جمع كلا من الاثنين معاً يزودنا بالتاريخ، ويقتضى التفسير الصحيح لهذه الرموز أن نأخذ فى الاعتبار الفرق فى القيمة العددية لحروف بعينها بين كلا من أبجد المشرق وأبجد المغرب (الأندلس). راجع، الحسين بن على حرب: دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الجزء الثانى عشر، ط ١، (١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م)، ص ٣٧٠٦.

(٢) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥٤.

جدار القبلة، حيث جاء مرحلا قليلا جهة الشرق، ويرجع ذلك إلى عدد عقود المسجد التى جاءت مزدوجة حيث ضمت ستة عقود وهـــو على غير المعتاد فى تصميم المساجد مما نتج عنه عدم توسط المحراب لجدار القبلة.

الكسوة الخزفية بالمسجد وتوزيعها:

لايزال يحتفظ المسجد بالكثير من كسوته الخزفية، حيث تشغل هذه الكسوة معظم أجزاء الجدران الداخلية للمسجد، سواء كانت بصورة مستقلة أو بالاشتراك مع التربيعات الرخامية، والتى تحتوى على أنواع عديدة ومختلفة من الكتابات التى تتضمن أدعية دينية، وأسماء الخلفاء الراشدين، وعبارات التوحيد، علاوة على أسماء وتوقيعات بعض من كتبها، والتى جاء بعضها مؤرخ، ونفذت هذه الكتابات بعدة خطوط منها الخط الكوفي المربع[1]، والخط الثلث[2]، وأيضاً الطغراء[3]. كما يحتوى هذا المسجد على مجموعة من البلاطات الخزفية التى توجد خارجه، وهو ما نراه بالمئذنة، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى: -

---

([1]) الخط الكوفى: هو خط جاف يعتمد على الخطوط المستقيمة، وقد انتشر فى القرون الخمسة الأولى فى الوطن العربى. للمزيد راجع، موسوعة الخط العربى، اسطوانة مدمجة " c.d "، نادى تراث الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ٢٠٠٠م. والخط الكوفى المربع: هو من أنواع الخط الكوفى الهندسى، ويتألف من كلمات تنظم فى أوضاع رأسية وأفقية متداخلة ومتشابكة بحيث تؤلف شكلا مربعا، راعى فيه الخطاط أن تكون الحروف على شكل قنوات رأسية وأفقية بشكل زاوية قائمة تتساوى فى سمكها مع سمك الفراغات المتروكة بينهما. مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، يناير ١٩٩١ م، ص ٥٥.

([2]) الخط الثلث: هو أحد أنواع الخط اللين التذكاري، وأطلقت هذه التسمية عليه نتيجة مقارنة حجم خطة بحجم خط الطومار الذى يبلغ سمك سن قلمه ٢٤ شعرة من شعر البزون أى الخيل، بينما يبلغ سمك سن قلم الثلث ثمان شعرات أى ثلث سمك قلم الطومار. راجع، مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية، ص ٥٨.

([3]) الطغراء: من العلامات السلطانية وتتكون من أربعة أجزاء هى كرسى الطغراء، وبيضتا الطغراء، ثم ألفات الطغراء، وأخيراً ذراع الطغراء. للمزيد راجع، محمد على حامد بيومى: صور الطغراء العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م، ص، ١٨٢. وهى أحد أنواع خطوط التدوين، والطغراء كلمة فارسية أستخدمها العرب للدلالة على العلامة التى تكتب بالقلم الغليظ فى طره الأوامر السلطانية التى تقوم مقام السلطان، وهو يمثل علامة التوقيع السلطاني التى تجهز على الأختام لتمهر بها المراسيم السلطانية والكتابات الرسمية الديوانية لإعطائها الصفة الشرعية الرسمية، ووصل توقيع الطغراء إلى كامل نضجه فى عهد السلطان العثمانى سليمان القانونى والسلطان محمود خان بن السلطان عبد الحميد الأول. مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية، ص ٦٣.

١- الكسوة الخزفية بالمئذنة.

٢- الكسوة الخزفية بداخل المسجد.

أولا: الكسوة الخزفية بالمئذنة:

تمت زخرفة مئذنة[1] هذا المسجد بمجموعة من البلاطات الخزفية، وتقع هذه المئذنة فى بالجدار الشمالى الغربى فى مواجهة المحراب، وتتكون من ثلاثة طوابق يتخذ كل طابق منهم شكل مثمن، ويعلـو هذه الطوابق شرفة خشبية ترتكز على ثلاث حطات من المقرنصات، ثم تأتى قمة المئذنة التى تتخذ هيئة العقد المخموس[2]، وهو الطراز المعروف بطراز الشمعة والذى ساد فى معظم مآذن أقاليم الوجه البحرى بالقاهرة آنذاك (لوحة رقم ٤٣).

استخدمت البلاطات الخزفية فى تكسية بعض أجزاء هذه المئذنة[3]، وجاء ذلك فى صورة ثلاثة أشرطة تفصل بين طوابق المئذنة (لوحة رقم ٤٤)، وجاءت بلاطات هذه الأشرطة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وهى من أسفل إلى أعلى كالاتى: -

الشريط الزخرفى الأول ويتكون من صفين من البلاطات، ويأتى فوق صف النوافـذ فى الطابق الأول للمئذنة، وقـد سقطت معظم بلاطات هـذا الشريط، والمتبقي منها لا يظهر قوام الزخرفة التى كانت تشغـل هذه البلاطات، حيث سقطت الطبقة الزجاجية الشفافة، وكذلك طبقة الزخرفة بها ولم يتبق سوى قوام البلاطات، التى تظهر فى صورة صفين افقيين.

---

(١) تعتبر مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير (٧٠٩ هـ / ١٣١٠ م)، المثال الأول لهذا الاستخدام بمصر تليها مئذنتي مسجد الناصر محمد بالقلعة (٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م)، ثم مئذنة مدرسة السلطان الغورى (٩١٠ هـ / ١٥٠٤م) وذلك قبل أن يطرأ عليها التغيرات التى نراها الآن، ثم يلى ذلك المئذنة التى شيدها الغورى بجامع الأزهـر (٩١٦ هـ / ١٥١٠ م). ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٥، الهامش رقم ٢.

(٢) العقد المخموس: هو فى المصطلح الأثرى المعماري هو عقد يتألف من قوسي دائرتين، ويرتد امتداده من أسفل عـن خط امتداد كتفيه مثل العقد الرباعي، ولذلك سمي أيضا بالعقد المرتد، وهـو يشبه تماما عقـد حدوة الفرس غير أنه مدبب الرأس، ويعمل بواسطة تقسيم المسافة بين قوسيه إلى خمسة أقسام متساوية يشكل القسم الأوسط منها مركز العقد. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩٦، ١٩٧.

(٣) ذكر حسن عبد الوهاب أن هذه المنارة (المئذنة) تضم أحزمة من بلاطات القاشانى بكل من أسفل وأعلى الدورات التى تتكون منها هذه المنارة. راجع: القاشانى فى الأثارالعربية، ص ١٤٢.

الشريط الزخرفى الثانى ويعلو الطابق الثانى للمئذنة، وقد سقطت اغلب بلاطاته أيضا، كما أن البلاطات المتبقية منه فى حالة سيئة للغاية، وتظهر فى صورة صفيين أفقيين، وقد اشتملت علي عدة زخارف، منها بلاطات باللون الواحد الذى يشغل البلاطة كلها حيث نرى البلاطات ذات اللون الأصفر، كما نرى البلاطات التى تحمل لونين فى كل بلاطة منهم وهما اللون الأبيض واللون الأسود حيث قسمت البلاطة إلى مثلثين عن طريق هــذين اللونين، بالإضافة إلى وجود البلاطات التى يتألف تصميمها من زخرفة أزهار القرنفل التى تتجه نحو خارج التكوين (شكل رقم ٢أ)، وأيضا تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

الشريط الزخرفى الثالث ويأتى ليحدد نهاية الطابق الثالث فى بدن المئذنة، وذلك أسفل حطات المقرنصات التى تحمل الشرفة الخشبية للمئذنة، وقــد اندثرت أجزاء كبيرة من بلاطات هذا الشريط، والمتبقي منها فى حالة سيئة للغاية، حيث أنها معرضة للسقوط فى أى وقت مثلها فى ذلك مثل البلاطات المتبقية على الشريطين الأخرين. ويتكون هــذا الشريط من صفيين أفقيين من البلاطات التى تصميمها من زخرفة اللون الواحد للبلاطة وهــو اللون الأصفر، وأيضا تصميم أزهار القرنفل التى تتجه نحو خارج التكوين، وذلك بالإضافة إلى تكوين الدوائر المتماسة التى تضم بداخلها شكل نباتى بسيط، وتحصر فيما بينها أشكالا مربعة الشكل مقوسة الأضلاع تظهر فى صورة معينات، والتى تضم هى الأخرى بداخلها شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

<u>ثانيا: الكسوة الخزفية بداخل المسجد:</u>

تظهر هذه الكسوة فى صورة تجميعات زخرفية تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات أو أكثر، حيث نرى هذه التجميعات تارة تتألف من البلاطات الخزفية فقط – وذلك فى معظم الأحيان – وتارة أخرى تتألف من البلاطات الخزفية المشتركة مع التربيعات الرخامية.

وقــد تمركزت هذه الكسوة بجدار القبلة، حيث تكسو البلاطات الخزفية مساحة المحراب بأكمله، ثم امتدت على يمينه ويساره أيضا فى صورة تجميعات زخرفية كبيرة، أما بالنسبة لكسوة باقى جدران المسجد فــقــد استخدمت البلاطات الخزفية أيضا، إلا أنها جاءت اقل كثافة، أو محدودة نسبياً بالنسبة لكسوة جدار القبلة، حيث جاءت فى معظمها تتكون من

تجميعات زخرفية صغيرة أسفل النوافـذ وذلك فى بعض الأجزاء السفلية من هذه الجدران.
وبذلك يمكننا تقسيم الكسوة الداخلية بالمسجد إلى أربعة أقسام وذلك كما يلى: -

١- الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الشرقى.
٢- الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الغربى.
٣- الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى.
٤- الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الغربى.

أولاً - الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الشرقى (جدار القـبلة):

يشغل هذا الجدار مجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية، لذا سأتناول كسوة هذا الجدار من خلال تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء هى:

١- الكسوة الخزفية للمحراب.
٢- الكسوة الخزفية على يمين المحراب.
٣- لكسوة الخزفية على يسار المحراب.

١ - الكسوة الخزفية للمحراب (لوحة رقم ٤٥):

جاء محراب هذا المسجد على غير العادة لا يتوسط جدار القبلة[1]، حيث جاء مرحلا قليلا إلى الشرق، وهو عبارة عن دخلة نصف دائرية تمتد من أسفل الجدار إلى أعلى قبيل سقـف المسجد، وينتهى من أعلى بطاقية تتخذ هيئة نصف قبة، وتبرز حنية المحراب عن سمت جدار القبلة من الخارج وزخرفت كلها بالبلاطات الخزفية، كما امتدت هذه البلاطات إلى الأجزاء الجانبية لها، وتضم هذه الكسوة نوعين من التصميمات الزخرفية هما:

(1) نتج ذلك عن عدم وترية العقود الداخلية للمسجد، حيث يتكون المسجد من ثلاث بوائك موازية لجدار القبلة، وتتكون كل بائكة منهم من ستة عقود تتعامد على جدار القبلة، أى أن عقود المسجد جاءت بصورة زوجية وليست وترية، لذا جاء هنا مرحلا جهة الشرق، وذلك على الرغم من محاولة مهندس البناء جعل المحراب فى أقرب نقطة لوضعه الصحيح، حيث لم يأت كذلك فى منتصف العقد الرابع المتعامد على جدار القبلة بل جاء مرحلا عند الطرف الغربى للعقد، ولعل السبب الرئيسي فى وضعية المحراب بهذا الشكل هو المساحة البنائيه المخصصة لبناء المسجد من جهة ومراعاة مهندس البناء للقواعد الهندسية لبناء المساجد من جهة أخرى، حيث فضل عدم وجود عقد اضافي مما يسمح معه بتوسط المحراب لجدار القبلة.

التصميم الأول وهـو السائد فى كسوة هـذا المحراب حيث يكسو أغلب مساحة المحراب الداخلية، بالإضافة إلى المساحة خلف العمودين الرخاميين الحاملين لحنية المحراب، وكذلك امتدت بلاطاته إلى خارج الدخلة المعمارية على جدار القبلة نفسه فوق دخلة المحراب وعلى جانبية، حيث وجدت فى شكل ثلاثة صفوف رأسية، وذلك فى الجزء العلوى الخارجى للمحراب إلى منتصف العموديين الرخاميين تقريبا، حيث يوجد اللوحان الرخاميان على يمين ويسار المحراب، والتى قلصت مساحة الصفوف الرأسية إلى صف رأسى واحد يشغل المساحة فيما بين دخلة المحراب وبين اللوحين الرخاميين، أما أسفل هذين اللوحين فظلت الكسوة الخزفية كما هى تتخذ شكل صف واحد وذلك مع إضافة نصف بلاطة أخرى ملاصقة لها، وجاءت هذه البلاطات ذات مقاس ٢٤ x ٢٤ سم.

وكيان زخرفتها (شكل رقم ٣٧)(لوحة رقم ٤٦) زهرة رمان مرسومه باللون الأخضر المُحدد بخط رفيع من اللون الأبيض، ويأطر المحيط الخارجى لكيان الزهرة ثلاث عشرة ورقة نباتية بسيطة جاءت باللون الأزرق وحدد مركزها باللون الأبيض الذى يتخلله اللون الأحمر المرجانى، ويأطر البلاطة كلها فرع نباتى يلتف مع حوافها الخارجية ويتخذ شكل شبه دائرى، حيث ينتج عنه أربع أشباه دوائر تحيط بورقة الرمان، وجاء الفرع النباتى مرسوم باللون الأزرق، ويتخلله أنصاف أشكال نباتية بسيطة وذلك عند حواف البلاطة بواقع شكلين فى كل جانب من جوانب البلاطة، وتجد هذه الأنصاف متمماتها فى البلاطات المجاورة لها، ونفذت أرضية البلاطة باللون التركوازى وذلك خارج كيان زهرة الرمان.

التصميم الثانى فهو عبارة عن بلاطات مستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤ سم، تتخذ هيئة أشرطة أفقية ورأسية، وتتألف من شريطين طوليين أطرا حنية دخلة المحراب من الداخل، وذلك بعد حيز الصفين الرأسيين من البلاطات بطرفى دخلة المحراب، وحيز الثلاثة صفوف الأفقية من البلاطات أسفل حنية المحراب، حيث يبدءان هـذان الشريطان من أسفل إلى أعلى ليأطرا طاقية المحراب، كما قُسمت المساحة الداخلية لهـذين الشريطين إلى مساحات مربعة ومساحات أخرى مستطيلة شغلتها بلاطات التصميم الزخرفى السابق، وذلك عن طريق أشرطة طولية وعرضية تتخلل هـذا التصميم الذى نحن بصدده، كذلك امتد هـذا الشريط الزخرفى خارج دخلة حنية المحراب، حيث يوجد فى المساحة العلوية للمحراب أعلى العمودين الرخاميين، والتى قسمت زخرف بلاطات النموذج الأول إلى قسمين مستطيلين.

وقوام هذا التصميم (شكل رقم ٣٨)(لوحة رقم ٤٦) زهـرة القرنفل الكبيرة الحجم المنفذة باللون الأبيض والأحمر المرجاني، ويشغل المساحة ما بين مركزها وإطارها اللون الأخضر، ويحيط بها من الخارج وراقتان نباتيتان من أورق الساز البسيطة، التي جاءت باللون الأبيض الذي يتخلله اللون الأحمر المرجاني، وقد ظهرت كلا منهما في اتجاهين معاكسين حيث تتجه احداهما لأسفل وتخرج من فرع نباتي علوي، والذي يخرج بدوره من ركن البلاطة العلوي على يسار زهرة القرنفل، أما الورقة الأخرى فتتجه لأعلى، حيث تخرج من فرع نباتي يخرج من منتصف حافة البلاطة السفلى. ذلك بالإضافة إلى وجود ثلاثة أوراق نباتية ثلاثية بكل من حافتي البلاطة، وهما عبارة عن نصفي زهرة تكتمل زخرفتها عند التصاق البلاطات التي تحمل نفس التصميم الزخرفي إلى جوار بعضها البعض، ونفذت هذه الأوراق باللونين الأبيض والأحمر المرجاني، أما أرضية البلاطة خارج زهرة القرنفل المركزية فنفذت باللون الأزرق.

يتضح من خلال هذين التصميمين، أن البلاطات الخزفية التي تتكون منها هذه الكسوة غير محلية الصنع، وهو ما يظهر بوضوح من خلال التصميم العام، وأسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية، وأيضا الأسلوب الصناعي، حيث نرى درجة نقاء وصفاء الألوان، ولون العجينه البيضاء الشفافة، وتنفيذ العناصر النباتية بكل منهما بأسلوب طبيعي. وقد استخدام المزخرف خطة لونية واحدة بكل منهما، حيث نفذت العناصر الزخرفية باللون الأبيض ولمسات من اللون الأحمر الطماطمي، واللون الأخضر الزرعي، وذلك على أرضية زرقاء تركوازية، وهي من سمات ومميزات البلاطات الخزفية التركية[١].

<u>٢ – الكسوة الخزفية على يسار المحراب:</u>

تشغل هذه الكسوة المساحة من يسار دخلة المحراب – عند نهاية الكسوة الخزفية الخارجية للمحراب – وتمتد إلى نهاية جدار القبلة جهة الشرق، ويمكن تقسيم هذه المساحة إلى مستويين، أولهما الجزء السفلي وهـو الذي يبدأ من مستوى أرضية المسجد وينتهي عند الإفريز الخشبي أسفل فتحات النوافـذ، أما الثاني فهـو الجزء العلوي وهـو الجزء الذي يعلو هذا الإفريز الخشبي، ويمتد إلى أعلى لينتهي مع المستوى العلوي لفتحات النوافذ، ليشغل بذلك المساحات الجدارية بين هذه النوافذ.

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٢٢.

أ – الكسوة الخزفية للجزء السفلى:

تمتد هذه الكسوة على هيئة شريط سفلى بطول الجدار إلى اليسار من المحراب، وقد حدد من أعلى بإفريز خشبى، ويشغل هذا الجزء كسوة خزفية عبارة عن تجميعات من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتظهر فى صورة ثمان تجميعات متتالية بداية من يمين المحراب إلى نهاية الجدار جهة الشرق ويفصل بينهم ألواح رخامية، وقوام زخارفها كالأتى:

١– التجميعة الأولى:

تتكون من خمس وعشرون بلاطة عبارة عن خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، تضم فيما بينهم خمسة صفوف رأسية، وقوام زخرفتها ينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات، ويتألف من زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

٢ – التجميعة الثانية:

تتألف من أربعة صفوف أفقية من البلاطات، التى تضم فيما بينهم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، ويوجد بين الصفين الرأسيين بطول التجميعة صف صغير من البلاطات، يمثل جزء من بلاطة بمقدار ثلث بلاطة من نفس مقاس بلاطات التجميعة، وبذلك يتوسط هذا الشريط كيان التجميعة. واعتمدت الزخرفة فى هذه التجميعة على التباين اللونى حيث نفذت كل بلاطة بلون واحد، ففى صف البلاطات الخارجى والذى يعد بمثابة الإطار الخارجى للتجميعة جاءت بلاطاته باللون الأزرق، يلى ذلك إلى الداخل منهم أربع بلاطات نفذ كل منهم باللون الأبيض، وإلى الداخل من ذلك يوجد جزء من الشريط الرأسى الذى يتوسط التجميعة المرسوم باللون الأسود.

٣– التجميعة الثالثة:

تضم خمسة وعشرين بلاطة فى هيئة مربعة الشكل، وتتكون من خمسة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وقوام تصميمها الشكل النباتى المركب الذى يتقاطع معه أوراق نباتية صغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

٤ – التجميعة الرابعة:

تشتمل هــي الأخرى من خمسة وعشرون بلاطة، حيث تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، التى تضم فيما بينهم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، واعتمدت الزخرفة فيها أيضا على التباين اللونى مثل التجميعة الثالثة، حيث نفذت البلاطات التى تمثل المحيط الخارجى للتجميعة باللون الأزرق، ثم البلاطات التى تمثل المنحط الداخلى لها باللون الأبيض، وأخيرا البلاطة الوسطى المركزية وجاءت باللون الأسود.

٥ – التجميعة الخامسة:

تتطابق مع زخرفة التجميعة الأولى تطابقاً تاما، من حيث عــدد البلاطات الذى تتكون منه التجميعة، وكذلك من حيث قوام الزخارف التى نفذت عليها.

٦ – التجميعة السادسة:

تتكون من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وقوام زخرفتها اللون الواحد، حيث رسمت البلاطات التى تشغل المحيط الخارجى للتجميعة باللون الأزرق، أما البلاطات الداخلية فرسمت باللونين الأبيض والأسود وذلك بالتبادل على هيئة رقعة الشطرنج.

٧ – التجميعة السابعة:

تتطابق كليا وجزئيا مع التجميعة الثالثة من حيث عــدد البلاطات ونوع الزخارف بها.

٨ – التجميعة الثامنة:

تتطابق مع التجميعة الرابعة تطابقاً كلياً، من حيث عــدد البلاطات وتصميمها العام وكذلك أسلوب توزيعها.

بالإضافة إلى هذه التجميعات يوجد فى هـذا الجزء صف رأسى واحد، يتكون من خمسة أنصاف من البلاطات التى ركبت فوق بعضها البعض، وذلك فى أقصى النهاية الشمالية للجدار، حيث تلاصق التجميعة المجاورة لها فى الجدار الشمالى الشرقى، وقوام زخرفة هذه البلاطات الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ب – الكسوة الخزفية للجزء العلوى:

ينحصر هذا الجزء بين كل من الإفريزين الخشبيين السفلى والعلوى بالنسبة لفتحات النوافذ، ويشغل المساحات الجدارية فيما بين فتحات مستوى النوافذ السفلية ذات الاتساع الكبير، وتحتوى هذه الكسوة على ثلاث تجميعات زخرفية:

أولا: التجميعة الأولى:

توجد إلى اليسار مباشرة من دخلة المحراب، حيث تشغل المساحة فيما بين نهاية الكسوة الخزفية الخارجية التابعة لكسوة المحراب وبين دخلة الشباك الأول يمين المحراب (لوحة رقم ٤٧)، وتتخذ هذه الكسوة شكل مستطيل، ويحددها من الخارج أطار زخرفى نفذ بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وهى بذلك تحدد الكيان الخارجى للتجميعة كلها، كما تمتد بدخلة الشباك بمقـدار بلاطة واحدة ظهرت فى صورة صف رأسى.

وقوام الزخرفة فى بلاطات هـذا الإطار زخرفة واحدة متشابها قوامها تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويلف هـذا الإطار الزخرفى من الداخل إطار أخر يتكون من جزء من البلاطات المنـفـذة باللون الأسود التى ركبت فوق بعضها البعض على هيئة أشرطة تحدد الإطار الداخلى للتجميعة، وكذلك تحدد الأطر الخارجية للتكوينات الزخرفية الداخلية المكونة لهذه التجميعة.

تنقسم الزخرفة الداخلية لهذه التجميعة إلى جزأين، جزء علوى وأخر سفلى، ويتخذ كل منهما هيئة الشكل المستطيل وهما كما يلى: –

الجزء العلوى (لوحة رقم ٤٨) يتخذ شكل مستطيل يحدده من الخارج شريط زخرفى يتألف من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويشغل المساحة العلوية من التجميعة وذلك أسفل

الإطار الزخرفى مباشرة، حيث يشغل المساحة العرضية العلوية للتجميعة وذلك بمقدار أربع بلاطات تأطر التجميعة، وقوام زخرفتها كتابه بالخط الكوفي الهندسى القائم ونصه " نصر من الله وفتح قريب "(١) ونفــذ ذلك بأجزاء من البلاطات السوداء اللون تتخذ هيئة الأشرطة وذلك على أرضية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى سقطت الطبقة الزجاجية الشفافة منها وكذلك طبقة الزخرفة، ويأطر هــذا المستطيل من الداخل أجزاء من البلاطات الخزفية على هيئة مثلثات تلتف حول إطاره الداخلى، وتضم أجزاء من الزخارف النباتية.

الجزء السفلى للتجميعة قسم إلى أجزاء هــندسية الشكل، وذلك عن طريق ثمان ترابيع رخامية وضعــت بشكل قائم فى صفين رأسيين متجاوريين، ونفذا عليها كتابات تشتمل على البسملة، والشهادة، وأسماء الخلفاء الراشدين، وعبارات الحمد، بالإضافة إلى توقيعات أصحاب هذه الكتابات، وتضم هذه الترابيع الرخامية فيما بينها ثلاث تجميعات خزفية مربعة وضعت على زواياها وتعلو بعضها البعض (لوحة رقم ٤٧) وتتوسط كيان التجميعة، وقوام زخرفة هذه التكوينات من أعلى إلى أسفل كما يلى:-

<u>١- المربع الزخرفي الأول (لوحة رقم ٤٨):</u>

وهــو يمثل التكوين العلوى ويشتمل على نوعين من البلاطات الخزفية، **النوع الأول** وهــو البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف وجاءت فى صورة إطار خارجى لهــذا التكوين، حيث تتواجد هذه البلاطات بين الإطار الخارجى للمربع وبين الإطار الداخلى الذى يأطر الزخارف الداخلية، ولونت هذه البلاطات باللونين الأزرق والأبيض وجاء مقاسها ١٠ x ١٠سم، ووضعت على زواياها وذلك بالتبادل، وتضم فيما بينها أنصاف بلاطات صفراء اللون على شكل المثلثات والتى ترتكز على الإطارين الزخرفيين الخارجى والداخلى.

أما **النوع الثانى** من البلاطات فيأتى فى مركز التكوين ويحدده الإطار الزخرفى الداخلى، الذى يتخذ نفس الهيئة الخارجية للتكوين الزخرفى، وتشغلها فى المنتصف بلاطة مستطيلة الشكل قوام زخرفتها زهــرة القرنفــل المركزية التى يحيط بها ورقتا ساز بسيطة (شكل رقم ٣٨)، وتشغل المساحة الباقية أجزاء من البلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية، عبارة عن أزهار نفــذت باللون الأبيض والأحمر المرجانى وذلك على أرضية زرقاء اللون.

---

(١) قرآن كريم: سورة الصف أية (١٣).

٢- المربع الزخرفي الثاني (لوحة رقم ٤٧):

يمثل التكوين الأوسط للتجميعة، ويأتى أسفل التكوين السابق، وتشغله أربع بلاطات ركبت على زواياها لتتمشى مع الإطار الخارجى والشكل العام للتكوين الزخرفى، وقوام تصميمها زهرة الرمان التى يأطر محيطها الخارجى أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتى (شكل رقم ٣٧)، وقد تم قطع جزء من حواف هذه البلاطات الأربعة لتتمشى مع المساحة الداخلية للتكوين الزخرفى.

٣ – المربع الزخرفي الثالث (لوحة رقم ٤٩):

يقع إلى الأسفل من التجميعة، وتتشابه زخارفه مع التكوين العلوى الأول من حيث تقسيمها إلى نوعين من الزخارف، وكذلك تطابق زخرفة الجزء الخارجى للتكوين المحصور بين الإطارين الخارجى، أما البلاطات التى تشغل المساحة الوسطى للتكوين فهى عبارة عن بلاطتين مستطيلتين مقاس ١٢ x ٢٤ سم.

وقوام تصميمها (شكل رقم ٣٩) عبارة عن زهـرة مركزية وسطى متعددة البتلات لوُنت باللون الأزرق الفاتح ورسمت البتلات باللون الأبيض الذى يتخلله اللون الأحمر المرجانى، ويشغل المساحة الخارجية لكلا من حافتي البلاطة شكل نصف مخروطى محدده باللون الأبيض وبداخله سحب متطايرة نفـذت باللون الأبيض والأحمر المرجانى على أرضية تركوازية اللون، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الوردة المركزية أربع أزهار تدور مع نصف الشكل المخروطى، وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجانى، بالإضافة إلى زهـرتين من نبات السوسن نفـذتا أعلى وأسفل الوردة المركزية وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجانى أيضا، وتخرج هذه الأزهار من فرعين نباتيين نفـذا باللون الأزرق الفاتح ويخرجان من الزهـرة المركزية، أما أرضية البلاطة فجاءت باللون الأزرق القاتم.

يتشابه هذا التصميم مع كل من التصميمين الزخرفيين بكسوة المحراب، وذلك من حيث التصميم العام، والأسلوبين الصناعى والزخرفى، وعلى ذلك يمكن نسبه هاتين البلاطتين

إلى أحد مراكز الإنتاج فى تركيا وعلى وجه الخصوص مدينة أزنيق، حيث تتوافر فى هاتين البلاطتين كل المميزات الصناعية والفنية لخزف رودس[1] وهو أحد أنواع خرف أزنيق.

أما بالنسبة للمحيط الخارجى لهذه التجميعة والذى يوجد فيما بين الترابيع الرخامية وبين الإطار الخارجى المُحدد لكيان هــذا الجزء، فيظهر فى هــيئة أشكال هــندسية تكونت من إلتقاء زوايا الترابيع الرخامية مع الإطار الخارجى، تتمثل فى اثنتا عشرة تكوين زخرفى، جاء كل منهم فى صورة مثلث متساوي الأضلاع يلتصق بالحد الداخلى للإطار، وبالنسبة للتكوينات الزخرفية التى تشغل الأركان فتتخذ كل منهم شكل المثلث القائم، الذى يتجه نحو أسفل التجميعة وذلك بالنسبة للجزء العلوى لهذا الجزء، أو الذى يتجه نحو الأعلى وذلك بالنسبة للجزء السفلى للتجميعة، ويتطابق كل تكوينيين متقابلين مع بعضهما البعض وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، حيث تضم هذه التكوينات ستة تصميمات زخرفية، هــى من أعلى إلى أسفل كما يلى:

١- التصميم الأول (لوحة رقم ٤٨):

يشغل هذا التصميم مساحة كل من التكوينين المثلثين القائمين المتقابلين أعلى هــذا الجزء، ويأتى كل منهما على أرضية من البلاطات الخزفية ذات اللون الواحد وهــو اللون الأصفر، بالإضافة إلى جزء من بلاطة التى تحمل زخرفة أزهار القرنفل وذلك فى الزاوية القائمة للتكوين، حيث تشغل هذه الزاوية ركن التكوين فى صورة مثلث زخرفى أخر أصغير حجماً، أما فى الضلع المقابل لها وهــو الإطار الفاصل بين التكوين الزخرفى وبين التربيعة الرخامية الملاصقة له فقد ركبت بلاطتين كاملتين صغيرتين مقاس ١٠ x ١٠ سم، إلا أن زخرفتهما جاءت مختلفة، حيث نرى فى التكوين الأيمن الأقرب إلى دخلة فتحة الشباك يشتمل على جزء من التجميعة التى قوامها تصميم الإكليل، وذلك عند اكتماله (شكل رقم ١٨).

أما فى التكوين الأخر وهــو الأقرب للمحراب، فيشغله تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهــو أيضا جزء من تجميعة زخرفية تكتمل زخرفتها بالتقاء أربع بلاطات مع بعضهم البعض ويحملن نفس التصميم.

---

(1) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٧.

٢ – التصميم الثانى (لوحة رقم ٤٨):

يشغل مساحة التكوينين المثلثان المتقابلان أسفل التكوينين السابقين، وينحصران بين التربيتين الرخاميتين، الأولى والثانية من أعلى وبين الإطار الخارجى، ويتطابق تصميم كل منهما حيث توجد شجرة السرو فى المنتصف، وذلك عن طريق الشريط الزخرفى الأسود، وتشغل المساحة الداخلية شريط زخرفى أخر نفــذ باللون الأصفر، والذى جاء فى صورة مربع ويشغل المساحة المتبقية فيما بين شجرة السرو وحدود التكوين، أما المساحة فيما بين شجرة السرو والإطار الخارجى فيشغلها أنصاف بلاطات على هيئة مثلثات.

٣– التصميم الثالث (لوحة رقم ٤٧):

يشغــل كل من التكوينين المثلثين المتقابلين فى منتصف الضلعين الطوليين لهذه التجميعة، ويتألف تصميمه من ثلاثة أرباع دائرة نفــذت بالشريط الزخرفى الأسود، وبداخلها شكل ترس مسنن يلتف حول مركز سداسي الشكل نفذا بالبلاطات الصفراء اللون، التى تضم بداخلها شكل سداسي أخر مرسوم باللون الأسود، وجاء الترس على أرضية من البلاطات الخزفية ذات اللون الأبيض، أما المساحة المتبقية من هــذا التكوين والتى توجد خارج الشكل الشبه دائرى فتشغلها زخرفة الشكل الرباعي المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، وهو جزء من التكوين الذى يتمثل فى زخرفة الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣).

٤– التصميم الرابع (لوحة قم ٤٧):

يشغل هذا التصميم كل من التكوينين المثلثين المتقابلين المقابلان للتربيعة الرخامية الثالثة، ويتكون تصميمه من مثلث مُنفذ عن طريق شريط من البلاطات الصفراء اللون، ويوجد بداخله مثلث أخر أصغر حجما جاء باللون الأسود، وتشغل المساحة الملتفة حول هــذا المثلث الداخلى بلاطات خزفية يتخذ قوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

٥- التصميم الخامس:

يشغل التكوينين المثلثين المتقابلين أسفل التجميعة واتخذا هيئة المثلث القائم الزاوية الذى يتجه نحو أعلى التجميعة، وتشغــل مساحته البلاطات الصفراء اللون، التى يتخللها بلاطتان متجاورتان نفذتا باللون الأسود، وذلك على الشريط الزخرفى الفاصل بين التربيعة الرخامية وبين التكوين الزخرفى.

٦ – التصميم السادس:

يشغــل مساحة كل من التكوينين المثلثين المتقابلين فى كل من منتصفا الضلعين العرضيين لهــذا الجزء والتى تنحصر بين التكوينين الزخرفيين اللذين يتخذا هيئة المثلث القائم سواء المتجه إلى أسفل التجميعة أو المتجه لأعلى التجميعة، وجاءت زخارف كل منهما متشابهة من حيث التصميم الزخرفى إلا أنها اختلفت فى أسلوب التنــفــيذ.

فبالنسبة **للتكوين العلوى** (لوحة رقم ٤٨) فقد نفــذ شكل نجمى وسطى يشغل مركزه شكل دائرى نفــذ بجزء من بلاطة بيضاء اللون يحيط بها من الخارج أجزاء صغيرة من البلاطات السوداء اللون على هيئة مثلثات صغيرة، ثم يليها أجزاء أكبر منها على هيئة مثلثات جاءت باللون الأصفر، وتضم فيما بينها بلاطات زرقاء اللون صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويمتد على جانبى هــذا الشكل النجمى أجزاء من بلاطات ذات اللون الواحد وهــو اللون الأصفر والأزرق، التى تتخذ شكل مثلثات متقابلة متجاورة كي تربط الشكل النجمى المركزى مع زاويتي التكوين المتجهتين خارج التجميعة.

أما بالنسبة **للتكوين السفلى** فقد جاء الشكل النجمى المركزى به أبسط من الشكل النجمى الذى يشغل التكوين العلوى، حيث يشغل مركزه دائرة نفــذت باللون الأسود يليها أجزاء مثلثة الشكل من البلاطات ذات اللون الأبيض، والتى تضم فيما بينها بلاطات صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم منفذة باللون الأزرق، هذا ويمتد منه أيضا أجزاء من البلاطات الصفراء والزرقاء اللون على هيئة المثلثات ليربط بينه وبين زاويتي التكوين المتجهتين للخارج.

ثانيا: التجميعة الثانية (لوحة رقم ٤٩):

تشغل المساحة فيما بين الشباكين الأول والثانى على يمين المحراب، وهى عبارة عن مستطيل طولى مُحدد من الخارج بإطارين من الزخارف، وذلك فى جميع أضلاعه فيما عدا الضلع السفلى، حيث جاء مُحدد فقط بالإفريز الخشبى السفلى بالإضافة إلى شريط زخرفى داخلى رفيع يتكون من أجزاء من البلاطات الخزفية ذات اللون الأسود، أما بالنسبة للأضلاع الثلاثة الأخرى فيلتف حول المحيط الخارجى لكل منهم إطارين.

الإطار الأول وهو الأطار الخارجى ويشغل صف رأسى واحد من البلاطات الخزفية مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتصميم هذه البلاطات يتمثل فى جزء من تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشكل هذا الشريط نصف التصميم الذى يتكون عند إلتقاء أربع بلاطات تحمل نفس الزخارف، كما يمتد هذا الشريط على جانبى هذه التجميعة ليشمل دخلة الشباكين الأول والثانى وذلك بمقدار صف رأسي واحد.

أما بالنسبة للضلع العرضى العلوى للتجميعة فقد جاء مُكتمل التكوين حيث يظهر نصفه فى الإطار الجانبى، وذلك فى صورة صفين أفقيين من البلاطات الخزفية ليكتمل معها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما **الإطار الثانى** فيقع إلى الداخل من الإطار الأول ويلتف هو الأخر حول الأضلاع الثلاثة للتجميعة، ويتكون من البلاطات ذات اللون الواحد التى تشغل مساحة صف من البلاطات البيضاء اللون التى ركبت بصورة قائمة على زواياها، وتحصر هذه البلاطات فيما بينها أنصاف بلاطات مثلثة الشكل ذات لون أسود، لتمثل بذلك إطار زخرفى على هيئة شريط داخلى يلتف حول التكوين الداخلى للتجميعة.

وتتألف زخارف هذه التجميعة داخل الإطارين الخارجيين من أربع تربيعات رخامية رُكبت كل تربيعه منهم على زاويتها، وتعلو كل منهم الأخرى فى صورة صف رأسي يتوسط كيان التجميعة، وتضم هذه الترابيع فيما بينها وبين الكسوة الخزفية التى تظهر فى صورة صفين رأسيين عشرة تكوينات زخرفية موزعة على صفين رأسيين، كل صف منهما يضم

خمسة تكوينات مثلثة الشكل يتطابق كل تكوين منهم مع التكوين المقابل له فى الصف الرأسى الأخر، ونفذت هذه التكوينات بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، كما يحددها من الداخل شريط رفيع يتكون من أجزاء من بلاطات ذات لون أسود والتى تظهر فى الوقت نفسه كإطار خارجى يلتف حول المحيط الخارجى لصف التربيعات الرخامية، وبذلك يمكن تناول كل تكوينيين متقابلين مع بعضهما البعض بالدراسة كتكوين زخرفى واحد، وذلك بدءً من أسفل إلى أعلى كما يلى:

١- التكوين الأول:

يتخذ هيئة المثلث القائم المتجه إلى أعلى، ويتكون قوامه بالتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنهم وحده زخرفية مستقله (شكل رقم ٢٤ب)، وهى عبارة عن أربع أوراق نباتية مركبة مثقوبة تخرج من دائرة مركزية وسطى وتتجه نحو الأركان، ويقطع كل ورقة منهم ورقتان نباتيتان ذات نصل، ويوجد فى أركان كل بلاطة شكل ربع دائرى يخرج منه زوائد جانبية، وقد جاءت الأوراق المركبة باللون الأبيض، أما الأوراق ذات النصل فجاءت باللون الأصفر وذلك على أرضية زرقاء اللون، وتركت الثقوب فى الأوراق النباتية المركبة بلون الأرضية.

٢ – التكوين الثاني:

يشغل مساحة المثلثين أعلى التكوين السابق، وينتج تصميمه عند إلتقاء كل أربع بلاطات يحملن نفس الزخارف (شكل رقم ١٣)، وقوامه عبارة عن زخرفة الدوائر المتماسة التى تحتوى بداخلها على شكل نباتى بسيط، وتحصر فيما بينها مربعات مقوسة الأضلاع تضم بداخلها شكلا نباتيا بسيطًا.

٣ – التكوين الثالث:

يمثل التكوين الأوسط لهذه التجميعة ويتألف من شكل هندسي يتكون من الأشرطة الرفيعة ذات اللون الأسود، حيث تتخذ هذه الأشرطة هيئة مستقيمة ومنكسرة ومتقاطعة، وتحصر فيما بينها أشرطة أخرى بيضاء اللون تسير بالتوازى معها.

٤ – التكوين الرابع:

يتكون تصميمه أيضا عند إلتقاء أربع بلاطات مع بعضهم البعض، ويتطابق هذا التكوين مع التكوين الزخرفى الأول الذى يشغل المثلثين أسفل هذه التجميعة، ويتكون من الأوراق النباتية المركبة المثقوبة المنتصف التى تخرج من مركز التكوين نحو الأركان ويتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة النصلية الشكل (شكل رقم ٢٤ ب).

٥ – التكوين الخامس:

يشغــل المساحة العلوية للتجميعة، ويظهر هــذا الجزء ككيان مستقل، حيث لم يفصل كل من التكوينين المتقابلين إطار كما فى التكوينات السفلى، إلا أن الفنان قام بالتميز بينهما عن طريق تفريغ الزخرفة الداخلية بالبلاطات الوسطى التى تربط بين التكوينين، حيث جاءت هذه البلاطات فى صورة شكل مخروطى يفصل بين التكوينيين.

وبذلك يتخذ كل من التكوينين شكلا هندسيا يتكون من أربعة أضلاع، وقوام الزخرفة فى كل منهما زخرفة واحدة متشابهة تنتج من إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضها البعض، وتحمل هذه البلاطات نفــس زخرفة الإطار الخارجى للتجميعة، المتمثل فى الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثالثا: التجميعة الزخرفية الثالثة (لوحة رقم ٥٠):

هــى التجميعة الأخيرة فى هــذا الجزء من الجدار وتشغل المساحة فيما بين الشباك الثانى فى المستوى السفلى وبين الخزانة الحائطية التى تشغل طرف هــذا الجدار جهة الشرق، وتظهر فى صورة أربعة صفوف رأسية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، كما تمتد هذه البلاطات إلى اليسار بداخل فتحة الشباك الثانى على هيئة صف رأسى، وجاءت فى صورة تصميم مُتكرر ينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ٢٤ ب)(لوحة رقم ٥١)، وهــو عبارة عن شكل الأربع أوراق نباتية المركبة المثقوبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه للأركان ويتقاطع معها الأفرع النباتية الصغيرة ذات النصل.

الكسوة الخزفية على يمين المحراب:

تشغل المساحة الجدارية فيما بعـد انتهاء كسوة المحراب وتمد على يمينه إلى انتهاء هـذا الجدار جهة الجنوب والتقاءه مع الجدار الجنوبى الغربى، وتتشابه هذه الكسوة مع الكسوة الخزفية على يمين المحراب، من حيث الأسلوب الزخرفى المتبع فى تنفيذها، وكذلك تقسيمها إلى جزأين الأول سفلى والثانى علوى، إلا أنها تمتاز عن كسوة الجزء الأيمن بكبر مساحتها، ويرجع ذلك إلى امتداد الجدار لهـذا الجزء عنه عما وجد بالجزء الأيمن للمحراب، وقد جاء ذلك كنتيجة طبيعية لعـدم توسط المحراب هـذا الجدار. وسنتناول دراسة هـذا الجزء تبعا للتقسيم السابق كما يلى:

أ – الكسوة الخزفية للجزء السفلى:

تمتد هذه الكسوة بطول هذا الجزء من الجدار وذلك أسفل المستوى الأول لفتحات الشبابيك، حيث تبدأ من مستوى أرضية المسجد وتمتد إلى مستوى الإفريز الخشبى الأول الذى يمتـد أسفل فتحات نوافـذ المستوى الأول مباشرة، وتشتمل هذه الكسوة على تجميعات من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وُنفـذت بنفـس النمط الذى وجد فى الجزء السفلى للكسوة الخزفية على يمين المحراب، حيث اشتملت على اثنتى عشرة تجميعة جاءت تارة بالبلاطات ذات الزخارف والألوان المتعددة، وتارة أخرى بالبلاطات ذات اللون الواحد الخالى من الزخرفة، وذلك بالتبادل فيما بينهما، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية شغلتها ألواح رخامية، أما عن قوام زخرفة هذه التجميعات فهى من اليمين إلى اليسار – فى اتجاه المحراب – كالأتى:

١ – التجميعة الأولى (لوحة رقم ٥٢):

تشغل أقصى الطرف الجنوبى لهـذا الجدار عند التقاءه مع الجدار الجنوبى الغربى، وتضم ستة عشرة بلاطة عبارة عن أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينهم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوام الزخرفة فيها اعتمدت على زخرفة اللون الواحد، فيشغل بلاطات كل من الصف الأفقى العلوى والصف الرأسى الخارجى فى اتجاه المحراب اللون التركوازى، أما البلاطات إلى الداخل فيشغلها اللون الأبيض واللون الأسود، وذلك بالتبادل فيما بينها حيث تلتف حول بلاطة وسطى بيضاء اللون.

٢- التجميعة الثانية (لوحة رقم ٥٣):

تلي التجميعة الأولى فى اتجاه المحراب وتتكون هذه التجميعة من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وتعتمد فى تزو يقها على الأوراق النباتية المركبة غير المثقوبة التى تخرج من مركز التكوين فى اتجاه الأركان ويقطعها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ ب).

٣- التجميعة الثالثة (لوحة رقم ٥٢):

تلي التجميعة السابقة وتشغل حيز أربعة صفوف من البلاطات الأفقية تضم فيما بينهم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، ونفــذت زخارفها عن طريق زخرفة اللون الواحد حيث يشغل اللون التركوازى كل من بلاطات الصفوف الخارجية للتجميعة، وظهرت كإطار لها وذلك فيما عدا الصف الأفقى السفلى، أما البلاطات الداخلية فجاءت باللون الأبيض واللون الأسود وذلك بالتبادل، وتلتف هــى الأخرى حول بلاطة وسطى بيضاء اللون.

٤ – التجميعة الرابعة (لوحة رقم ٥٢):

تشغل مساحة خمس صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوامها الفنى وحدة مستقلة عبارة عن زخرفة أزهار القرنفل التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان (شكل رقم ٢).

٥ – التجميعة الخامسة (لوحة رقم ٥٤):

تشغل هذه التجميعة البلاطات ذات اللون الواحد والتى جاءت بشكل قائم حيث رُكبت على إحدى زواياها، ويظهر محيطها الخارجى بهيئة أنصاف بلاطات تتخــذ أشكالا مثلثة تتجه رؤوسها نحو داخل التجميعة، وقد جاء الصف العلوى منها باللون الأسود والسفلى باللون التركوازى أما الصفان الرأسيان الخارجيان فرسما باللونين الأسود والتركوازى بالتبادل.

أما البلاطات الكاملة بهذه التجميعة فتوجد إلى الداخل من أنصاف البلاطات السابقة وتشغل حيز ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات البيضاء اللون التى تحصر فيما بينها صفين

أفقيين أخريين نفــذ الأول منهما باللون الأسود وهــو إلى أسفل التجميعة أما الثانى وهــو العلوى فنــفذ باللون التركوازى.

٦ – التجميعة السادسة (لوحة رقم ٥٥):

تشمل خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية وتشتمل على نوعين من الزخارف، الأول وهــو الذى يشغــل المحيط الخارجى للتجميعة والذى يمثل الأربع صفوف الخارجية منها وقوامه الفنى يمثل جزء من التكوين الذى يتألف من الدائرة المركزية التى يوجد بداخلها شكل نباتي بسيط ويلتف حولها من الخارج أربعة أشكال مربعة ذات أضلاع مقعرة وتضم بداخلها شكلا نباتيا بسيطا أخر (شكل رقم ١٣)، هــذا ولم يظهر التكوين الزخرفى مكتمل وذلك لعــدم إلتقاء الأربع بلاطات المكونة له، حيث يظهر فقط نصف التكوين وهــو نصف دائرة يحيط بها شكلان مربعان مقوسا الأضلاع.

أما الثانى فيشغل الحيز الداخلى للبلاطات الداخلية للتجميعة ويظهر فى ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات التى تضم ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية، وتتألف زخارفها من الزخارف الهندسية (شكل رقم ١٦أ، ١٦ب) المتمثلة فى الأربعة أشكال السداسية ذات الاستطالة.

٧ – التجميعة السابعة (لوحة رقم ٥٦):

تشتمل على خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وتتضمن هذه البلاطات لونين فقط هما اللون التركوازى ويظهر فى كل من الصف الأفقى العلوى والصفين الرأسيين الطرفيين بالإضافة إلى البلاطة المركزية التى تتوسط التجميعة، أما اللون الثانى فهو اللون الأبيض ويشغل باقى البلاطات الداخلية للمجموعة وبذلك ينحصر بين اللون التركوازى من الداخل والخارج.

٨ – التجميعة الثامنة (لوحة رقم ٥٦):

تشتمل على خمسة صفوف رأسية من البلاطات التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوامها الفنى يتولد من إلتقاء كل أربع بلاطات كل منهم تحمل التصميم عينه، لينتج عن ذلك تكوين الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).

٩ – التجميعة التاسعة (لوحة رقم ٥٦):

تتكون من خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوام زخارفها اللون التركوازى واللون الأبيض واللون الأسود، وذلك بنفس النمط الزخرفى المتبع فى تكوين التجميعة الثالثة من هذا الجزء.

١٠ – التجميعة العاشرة (لوحة رقم ٥٧):

تتطابق هذه التجميعة مع التجميعة الثانية فى هذا الجزء، من حيث عدد البلاطات والتصميم العام، والعناصر الداخلية له.

١١– التجميعة الحادية عشرة:

تتطابق هى الأخرى مع كل من التجميعتين الثالثة والتاسعة لهذا الجزء، وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر المكونة لهذا التصميم.

١٢ – التجميعة الثانية عشرة:

وهى التجميعة الأخيرة فى هذا الجزء وتوجد فيما بين كسوة المحراب وبين المنبر وقوام زخارفها يتطابق مع زخرفة التجميعة الرابعة لهـذا الجزء.

ب – الكسوة الخزفية للجزء العلوى:

يشغل هـذا الجزء المساحة الرأسية أعلى الإفريز الخشبى الذى يحدد المستوى السفلى للنوافـذ ويمتد إلى الإفريز الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية المستوى الثانى للنوافـذ، ويشغل المساحة العرضية على يمين كسوة المحراب إلى انتهاء الجدار تجاه الجنوب، ويضم ثلاث تجميعات تحتوى أيضا على التربيعات الرخامية والبلاطات الخزفية، وذلك فيما بين فتحات شبابيك المستوى الأول بالإضافة إلى كسوة خزفية أخرى تشغل الجزء الأيمن مباشرة على يمين كسوة المحراب، وذلك إلى بداية دخلة الشباك التالي لها، وقـد اختفت بعض من أجزاء

هذه الكسوة خلف المنبر الخشبى، وسنتناول دراسة هذه الزخارف بداية من طرف الجدار تجاه الجنوب ثم إلى الداخل تجاه المحراب، وهـــى كما يلى:

أولا: التجميعة الأولى (لوحة رقم ٥٨):

تشغل أقصى الطرف الجنوبى للجدار، حيث المساحة الجدارية قبيل فتحة الشباك الأول وتبدأ من أعلى الإفريز الخشبى السفلى إلى أعلى مستوى انتهاء النوافـذ الأول، حيث لا تصل هذه التجميعة إلى مستوى الإفريز الثانى الذى يحدد نهاية المستوى الثانى للنوافـذ لذلك نرى عدة صفوف من البلاطات ذات اللون الواحد مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى ركبت على زواياها لتشغل المساحة من أعلى التجميعة إلى مستوى الإفريز الخشبى الثانى، ونفـذت هذه البلاطات بكل من اللون الأبيض، واللون الأسود وذلك على هيئة صفوف أفقية متبادلة.

تظهر هذه التجميعة كجزء من تجميعة أخرى أكبر يكتمل قوامها فى الجدار الجنوبى الغربى وهو عبارة عن أربع تربيعات رخامية جاءت على زواياها فى صورة صف رأسى يشغل وسط التجميعة، ويحدد هذه التربيعات إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وهو يمثل بذلك إطار يلتف حول المحيط الخارجى لهذه التربيعات الرخامية، والتى تحصر فيما بينها مساحات مثلثة تشغلها البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس١٠x ١٠ سم، وذلك فى صورة صفين رأسيين على يمين ويسار هذه التربيعات الوسطى، ويحتوى كل صف منهما على خمسة تكوينات قوامها كالأتي:

بالنسبة للصف الرأسى الأيسر وهــو الصف الطرفى للتجميعة، وفى الوقت ذاته يمثل جزءا من تجميعة أخرى ملاصقة لهذه التجميعة وتشغل الطرف الجنوبى فى الجدار الجنوبى الغربى، ويتكون هذا الصف من خمسة تكوينات رأسية تعلو بعضها البعض، ويتخذ كل تكوين منهم هيئة مثلثة، يحدد حوافه الداخلية الملاصقة للتربيعات الرخامية شريط زخرفى، حيث يأطر هذا الشريط كلا من التربيعات الرخامية والتكوينات الخزفية معاُ، ويتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

تبدأ التكوينات الخزفية بهذه التجميعة من أسفل إلى أعلى بتكوين قوامه الأوراق النباتية المركبة المثقوبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ ب)، ويعلو ذلك أربعة تكوينات أخرى يشغلها

كلها تصميم واحد قوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، هذا بالإضافة إلى وجود زخرفة البلاطات ذات اللون الواحد التى تتخلل التكوين الأوسط فى هـذا الصف الرأسى، حيث يشترك مع البلاطات التى تحمل تصميم الشكل المثمن بلاطات نفـذت باللون الأبيض، تضم بداخلها بلاطة كاملة وجزأين من بلاطة أخرى وجاء ذلك باللون الأزرق على هيئة مثلث يتجه نحو داخل التجميعة.

أما الصف الرأسى الأيمن والذى يأتى فى طرف التجميعة عند دخلة الشباك، فتشغل تكويناته الخمسة نوعين من التصميمات، التصميم الأول يتألف من الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويظهر ذلك فى كل من التكوين الأول والثالث والخامس، أما للتصميم الثانى فيظهر فى كلا من التكوينين الثانى والرابع، وقوامه الأوراق النباتية المركبة المثقوبة التى تتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤ ب)(لوحة رقم ٥٩).

<u>ثانيا: التجميعة الثانية (لوحة رقم ٦٠):</u>

تشغل المساحة فيما بين الشباك الأول والشباك الثانى، وتنحصر بين الإفريز الخشبى السفلى والإفريز العلوى وتتخذ هيئة مستطيل طولى، وتتكون هذه التجميعة من تكوينات البلاطات الخزفية والتربيعات الرخامية معا، وتنقسم من حيث التصميم العام إلى ثلاث مساحات زخرفية، المساحة الأولى وهى بمثابة زخرفة مركزية وسطى تشغل وسط التجميعة من أسفل إلى أعلى، وتتكون من زخرفة شجرة السرو التى يأتى على جانبيها كل من المساحتين الزخرفتين الأخيرتين.

بالنسبة للمساحة الوسطى التى تتألف من شجرة السرو فتنقسم إلى جزأين، الأول سفلى ويمثل قاعدة شجرة السرو ويكاد يخلو من الزخرفة حيث نفـذ عن طريق ثلاث تربيعات رخامية وجزء صغير من تربيعه رابعة، وذلك فى صورة صف رأسى يحدد جزءه العلوى فيما بعد بداية التربيعة الثالثة بشريط يتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، وبذلك يفصل هذا الشريط بين هذه القاعدة وبين زخرفة الجزئين الجانبيين، ويوجد إلى الداخل من هـذا الشريط صف من البلاطات الى مقاسها ١٠ x ١٠ سم، فى صورة إطار لهـذا الجزء

العلوى، وقوام تصميمة الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، والذى ينتج عند إلتقاء كل أربع بلاطات منه زخرفة الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣). ولم يمتد هــذا الإطار وكذلك الشريط الرأسى إلى الجزء السفلى لهذه القاعدة، حيث امتدت الزخارف الداخلية للجزأين الجانبيين للمستوى السفلى إلى حدود هذه التربيعات.

أما الجزء الثانى ويمثل الجزء العلوى لشجرة السرو، فيتخذ هيئة رمحيه الشكل ويحدده إطار من الشريط ذى اللون الأسود، وتشغله فى منتصفة أجزء رخامية تتخذ نفس الهيئة الرمحية، وتشغل المساحة فيما بينها وبين الإطار بمجموعة من البلاطات الخزفية المستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤سم، وضعت بصورة رأسية وتضم نوعين من الزخارف.

النوع الأول ويشغل أسفل هذا الجزء ويظهر فى صورة بلاطتين رأسيتين فى كل جانب، حيث ترتكز البلاطة السفلى فى كلا منهما على أجزاء من بلاطات خزفية تضم أشكال نباتية مرسومة باللون الأزرق، واللون الأحمر المرجانى، وذلك على أرضية بيضاء اللون، أما قوام تصميم البلاطات فهو عبارة عن وردة وسطى مركزية فى المنتصف، وشكل نصف مخروطى فى كل من جانبى البلاطة، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الوردة المركزية مجموعة من بالأزهار (شكل رقم ٣٩)(لوحة رقم ٦١).

أما **النوع الثانى** فيشغل قمة شجرة السرو (شكل رقم ٤٠)(لوحة رقم ٦١)، وقوام تصميمة زهــرة مركزية مرسومة باللون الأخضر المُحدد من الخارج باللون الأبيض، ويأتى فى جانبى التصميم شكل نصف دائرى باللون الأبيض ويضم بداخله اللون الأخضر، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الزهــرة الوسطى فرعان نباتيان سميكان، يخرجا من الزهرة الوسطى بهيئة مقوسة ليسير بذلك مع حواف البلاطة من أعلى ومن أسفل، وينتهيا هذان الفرعان قبيل الشكلين النصف دائريين الجانبيين ولون كل منهما باللون الأبيض، كما توجد أفرع نباتية صغيرة جاءت باللون الأخضر إلى جوار هــذين الفرعين، ورسمت أرضية التصميم باللون الأزرق.

وقــد جاء هــذا الجزء العلوى لشجرة السرو على أرضية من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى قوام تصميمها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، والتى يحددها من الخارج إطار من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وذلك فى صورة شريطين يتجه كلا منهما نحو أعلى البلاطة، ويتخذا نفس الشكل الخارجى لقاعدة شجرة السرو الرخامية.

أما الجزئان الجانبيان إلى اليمين واليسار من هذه الشجرة فيتطابقان تطابقا كليا من حيث التصميم العام، والتكوين الداخلى، فيشغل كلا منهما أربع تربيعات رخامية رُكبت على زواياها فى صورة صف رأسى من أسفل إلى أعلى، وتضم هذه التربيعات فيما بينها التكوينات الخزفية، ويفصل بين هذه التكوينات والتربيعات الرخامية شريط من أجزاء من البلاطات السوداء اللون الذى يأطر محيط هذه التربيعات الرخامية.

يأتى أعلى الصف الرأسى للتربيعات الرخامية مساحة زخرفية مستطيلة الشكل محدده من الخارج بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون، بلية إطار داخلى عبارة عن صف من البلاطات التى مقاسها ١٠ x ١٠سم، وقوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، يلى ذلك إلى داخل التكوين فى الضلعين العرضيين تصميم يشغل حيز بلاطتين رأسيتين بمقاس ١٠ x ١٠سم، وقوامه البلاطات ذات اللون الواحد المُنفذة باللون الأسود واللون الأصفر، وهى عبارة عن أنصاف بلاطات تتخذ هيئة مثلثة، حيث تظهر المثلثان الصفراء اللون إلى الخارج ملاصقة للإطار، أما المثلثات السوداء اللون فتنحصر بين الأجزاء الصفراء اللون.

يلى ذلك التكوين العلوى (شكل رقم ٤١)(لوحة رقم ٦٢) وهـــو عبارة عن بلاطة مستطيلة مقاس ٢٠ x ٣٠ سم، وقوامها الفنى شكل نباتى مركزى يتخذ هيئة أقرب إلى المستطيل وقد جاء باللون الأزرق والأخضر، ويخرج منه أربع أوراق نباتية كبيرة من أوراق الساز التى تتجه نحو الأركان والمرسومة باللون الأخضر على أرضية بيضاء ويوجد فى الجانب الخارجى لكل منهم نحو وسط البلاطة فرع نباتى أزرق اللون، بحيث يحصر كل فرعين منهما مع حافة البلاطة ورقة نباتية ثلاثية لوُنت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون، وتشغل بذلك هذه الأوراق الثلاثية جانبى البلاطة، حيث تخرج من حافة البلاطة وتتجه نحو مركزها، ونُفذت هذه الأوراق بحجم كبير حيث تماس حوافها الخارجية حواف أوراق الساز.

أما بالنسبة للتكوينات فيما بين التربيعات الرخامية لهذين الصفين الرأسين، فتشغلها البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ونوقت هذه البلاطات عن طريق اللون الواحد سواء كان اللون الأصفر أو اللون الأسود، وذلك فى التكوينات السفلية فيما بين التربيعة الرخامية الأولى من أسفل وبين الإفريز الخشبى السفلى.

يلى ذلك فيما بين التربيعة الأولى وبين التربيعة الثانية التى تعلوها تكوينان زخرفيان الأول يتجه نحو خارج التجميعة وقوامه أشكال الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها الشكل الرباعي المقعر الأضلاع (شكل رقم ١٣)، أما التكوين الثانى فهــو إلى الداخلى ويشغله تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

يعلو ذلك التكوين الأوسط الذى ينحصر فيما بين التربيعتين الرخاميتين الثانية والثالثة، ويحدد هذا التكوين إطار من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود (لوحة رقم ٦٣)، ويتخذ شكل مثلثين متقابلين يشغل المثلث الخارجى منهما شكل نجمى سداسي نفــذ مركزة باللون الأبيض، ويضم بداخله دائرة صغيرة ذات لون أزرق، ويلتف حول المركز فى كل من أضلاعه نصف بلاطة فى صورة مثلث مرسوم باللون الأسود وجاءت الأرضية خارج التكوين النجمى باللون الأصفر، أما التكوين الداخلى فيشغله شكل نجمى ثمانى نفــذ مركزة باللون الأصفر، ويحيط به ثمانية أجزاء من البلاطات السوداء اللون التى تتخذ هيئة مثلثات وذلك على أرضية من البلاطات البيضاء اللون، التى يليها نحو الخارج بلاطات صفراء اللون.

ويلي ذلك فيما بين التربيعتين الرخاميتين الثالثة والرابعة تكوينين متقابلين يتطابق وقوامهما مع قوام التكوينين الذين يشغلا المساحة فيما بين التربيعتين الأولى والثانية.

يأتى بعد ذلك التكوين العلوى والأخير، وينحصر بين التربيعة الرخامية الرابعة وبين الشريط الذى يحدد هيئة الجزء المستطيل العلوى، ويتألف هذا التكوين من البلاطات ذات اللون الواحد وذلك على غرار ما يوجد فى التكوينين السفليين، إلا أن البلاطات هنا جاءت باللون الأبيض واللون الأصفر واللون الأزرق.

ويأطر كيان التجميعة من الخارج صف من البلاطات مقاسها ١٠ x ١٠ سم، التى تضم نوعين من التصميمات، الأول منهما وهــو الذى يأطر أسفل التجميعة ويتجه لأعلى، حيث ينتهي عند التكوين الرابع فيما بين التربيعة الرخامية الثالثة والرابعة، وقوامه الشكل الرباعي المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، وهو يمثل جزء من التكوين الذى يتألف من الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣)، أما التصميم الثانى فياتى أعلى التصميم السابق ويشغل باقى إطار التجميعة الخارجى من أعلى، ويتألف تكوينه من أزهار القرنفل (شكل رقم ٢). هذا ويمتد الإطار الخارجى إلى داخل فتحة كل من الشباكين الجانبيين بواقع صف رأسي واحد وذلك من أعلى إلى أسفل.

ثالثا: التجميعة الثالثة (لوحة رقم ٦٤):

تشغل المساحة العرضية فيما بين الشباك الثانى والثالث، وتنحصر بدورها بين الإفريزين الخشبيين السفلى والعلوى اللذين يحصرا المستوى الأول والثانى للنوافـذ، وبذلك تتخذ هذه التجميعة هيئة مستطيل طولى مُحدد من الخارج بإطار من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك من جميع الأضلاع فيما عدا الضلع السفلى الذى يستخدم الإفريز الخشبى السفلى كإطار له، كما يمتدد هــذا الإطار إلى داخل فتحة كلا من الشباكين الجانبيين بواقع صف رأسى من البلاطات، التى يتمثل قوامها فى الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

أما بالنسبة للتصميم الداخلى للتجميعة فيتكون من صفين رأسيين متجاورين من التربيعات الرخامية المثبتة على زواياها، بواقع أربع تربيعات رخامية فى كل صف منهما، ويأطر المحيط الخارجى لهذه التربيعات شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وتضم هذه التربيعات فيما بينها مجموعة من التكوينات الخزفية التى نفـذت بالبلاطات ذات المقاس ١٠ x ١٠ سم، وتتخذ هذه التكوينات صورة مثلثة، وذلك بالنسبة للتكوينات التى تلتف حول الصفين الرأسيين للتربيعات الرخامية من الخارج، أما التكوينات الداخلية التى تنحصر فيما بين صفى التربيعات الرخامية فهى بمثابة التكوينات الرئيسة لهذه التجميعة وتتكون من ثلاثة تكوينات يتخذ كل منهم هيئة مربعة، وتظهر فى صورة تكوينات وسطى تتخذ هيئة ومساحة التربيعات الرخامية.

وتضم هذه التجميعة تكوينا أخر يتألف من البلاطات الخزفية فقط، ويتخذ هيئة مستطيل عرضي يشغل قمة هذه التجميعة أعلى كلا من صفى التربيعات الرخامية والتكوينات المتداخلة معها، ويحدد هذا التكوين من الخارج شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، يليه إلى الداخل صف من البلاطات الصغيرة ذات اللون الأصفر، والتى تظهر فى صورة إطار داخلى أخر لهذا التكوين.

بالنسبة للتصميم الداخلى لهذا التكوين فهو عبارة عن أرضية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، تشغلها زخرفة الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وهو ما يظهر فى الوقت نفسه فى صورة إطار داخلى يتكون من صف واحد من البلاطات التى تلتف مع المحيط الداخلى للبلاطات الصفراء اللون،

وتحصر هذه البلاطات فيما بينها صف أفقى يتوسط كيان هذا التكوين ويتألف من مجموعة من البلاطات ذات اللون الواحد التى نفذت على التوالي باللون الأبيض، واللون الأزرق، واللون الأسود، واللون الأصفر، وذلك بالبلاطات مقاس ١٠x١٠ سم.

أما بالنسبة للتكوينات الرئيسة الثلاثة الوسطى التى تنحصر بين الصفين الرأسيين للتربيعات الرخامية، فتضم نوعين من التصميمات. التصميم الأول عبارة عن أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل حيز كل من التكوينين الزخرفيين الطرفيين – التكوين الأول السفلى والتكوين الثالث العلوى – أما التصميم الثانى فقوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).، ويشغل حيز التكوين الأوسط أى التكوين الثانى.

أما التكوينات التى تتخذ هيئة مثلثة وتنحصر فيما بين المحيط الخارجى للتربيعات الرخامية فتظهر فى صورة صفين رأسيين، يشغل كل منهما الطرف الطولي للمستطيل فيما بين الإفريز الخشبى السفلى وبين الشريط الأسود اللون الذى يأطر التكوين المستطيل ويشغل قمة هذه التجميعة، ويضم كل صف من هذين الصفين خمسة تكوينات مثلثة يعلو بعضهم البعض، وذلك بالنسبة للجانبين الطرفيين للتجميعة بكل من الضلعين الطوليين لها.

كما تضم هذه التربيعات الرخامية فيما بينها تكوينان زخرفيان أخران، وذلك عند كل من الضلعين العرضيين لمحيط هذه التربيعات، وقد جاء هذان التكوينان متطابقان مع بعضهما البعض، حيث يتوسط كل منهما المساحة الوسطى للضلع العرضى الذى يشغله، كما يتخذ كلا منهما هيئة مثلث متساوي الأضلاع يتجه نحو داخل التجميعة، ويضم تصميم كلا منهما زخرفة متدرجة فى صورة أربعة أنصاف من البلاطات المتجاورة الزرقاء اللون التى تتخذ كل منهم هيئة مثلثة وتمثل قاعدة مثلث، ويرتكز على هذه الأنصاف ثلاث بلاطات قائمة على زواياها ومُنفذه باللون الأصفر، والتى يرتكز عليهم أيضا بلاطتان قائمتان نفذا باللون الأزرق، ويأتى أعلاهما بلاطة صفراء اللون تمثل قمة المثلث.

هذا ويتطابق كل من التكوينات فى كل من الصفين الزخرفيين الرأسيين على جانبى التربيعات الرخامية، حيث يتطابق كل تكوين من التكوينات الخمسة فى كل من الصفين مع التكوين المقابل له فى الصف الأخر.

أما التكوينان الطرفيان بكل من الصفين – المتمثلين فى التكوين الأول من أسفل والتكوين الخامس أعلى الصف الرأسى– فيشغل كل منهما زخرفة البلاطات ذات اللون الواحد والتى جاءت فى صورة بلاطات وأنصاف بلاطات مثلثة، تشغل مساحة التكوين الكلى وذلك فى صورة مثلث قائم الزاوية، ونفـذت الألوان باللون الأصفر بلية اللون الأزرق ثم اللون الأبيض وذلك على التوالى.

يلى ذلك إلى الداخل تكوينان أخريان هما التكوين الثانى، والتكوين الرابع وذلك فى كلا من الصفين الرأسيين المتقابلين، حيث يشغل كل منهما تصميم (شكل رقم ١٣) الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المربعات المقعرة الأضلاع ويضم كل منهم شكلا نباتيا بسيطا، هـذا ولم يفصل الفنان بين تصميم هذين التكوينين وبين زخرفة الإطار الخارجى الذى يأطر التجميعة من الخارج، ولعل ذلك يرجع إلى كونهما يحملان التصميم عينة.

يأتى بعد ذلك التكوين الأخير المتمثل فى التكوين الأوسط، وجاءت زخارفه على أرضية من البلاطات ذات اللون الواحد المزوقة باللون الأصفر، وتضم هذه البلاطات فى منتصفها شكل يتخذ هيئة القلب نفذ بالبلاطات الزرقاء اللون، بالإضافة إلى جزأين من نفس البلاطات يشغلا زاويتي التكوين السفليتين، ويتخذ كل جزء منهما شكل المعين الذى يخرج من هذه الزاوية ويتجه نحو داخل التكوين.

كما يحتوى هـذا التكوين أيضا على البلاطات ذات الألوان والزخارف المتعددة، وقد جاءت هذه البلاطات على هيئة مثلث مركزى يتوسط التكوين ويأتى فوق البلاطات الزرقاء اللون التى تتخذ هيئة القلب، ويمتد هذا المثلث المركزى إلى خارج هيئة القلب من على جانبية إلى حدود أجزاء البلاطات الزرقاء التى تشغل زاويتي التكوين السفليتين، وقوام زخرفته الشكل المثمن غير المنتظم الأضلاع الذى يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٣٥).

وتنتهى الكسوة الخزفية لهـذا الجزء العلوى الواقع على يسار المحراب بالكسوة التى تشغل المساحة فيما بين دخلة الشباك الثالث فى مستوى الشبابيك الأول، وبين نهاية الكسوة الخارجية للمحراب، وتشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية ابتداء من أعلى الإفريز الخشبى السفلى إلى حدود الإفريز الخشبى العلوى، حيث تنتهى عند الإطار الذى يحدد نهاية الكسوة الخارجية العلوية للمحراب، وقد اختفت أغلب زخارف هذه الكسوة خلف المنبر الخشبى للمسجد الذى يوجد على يسار دخلة المحراب بقليل.

وقد نفذت هذه الكسوة ببلاطات مقاسها ١٠ x ١٠ سم، وتبدأ من دخلة الشباك الثالث، حيث تشغل مساحة صف رأسى واحد، وتضم نفس تصميم البلاطات التى تمثل الإطار الأيسر لهذه الكسوة، والذى نُفذ بأنصاف بلاطات تتخذ هيئة مستطيلة، ويضم هذا الإطار عدة تصميمات مختلفة، فنرى تصميم الشكل الدائرى المفصص الذى يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبة رأس السهم (شكل رقم ١٠أ)، ويبدأ ذلك من أسفل إلى أعلى قبيل انتهاء مستوى النوافذ الأول، ويعلو ذلك ثلاثة أنصاف من البلاطات الرأسية يشغلهم تصميم أشكال القلوب التى تخرج من زهــرة وسطى مركزية كبيرة الحجم (شكل رقم ٢٥)، ويأتى فوق ذلك ثلاثة أنصاف أخرى من البلاطات التى قوامها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١). يعلو ذلك إلى نهاية الكسوة العلوية تصميم الشكل الرباعي المقوس الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

أما بالنسبة لقوام هذه الكسوة من الداخل فتتألف من نوعين من التصميمات، النوع الأول ويشغل المساحة السفلية أعلى الإفريز الخشبى السفلى ويظهر بوضوح فيما بين دخلة الشباك الثالث وبين المنبر، وقوام زخرفته الشكل النباتى المركب غير المثقوب الذى يتقاطع معه أوراق نباتية أخرى ذات نصل (شكل رقم ٢٣أ)، إلا أن هذا التصميم لم يمتد ليشغل باقى المساحة السفلية كلها، حيث تنتهى مساحته الزخرفية خلف هــذا المنبر.

أما التصميم الثانى فيشغل أغلب هذه الكسوة، حيث يشغل المساحة من أعلى زخرفة التصميم الأول مباشرة إلى نهاية حدود الكسوة من أعلى، وأيضا يمتد ليشغل باقى المساحة العرضية للكسوة حتى نهايتها، وذلك عند حدود كسوة المحراب، وقوام زخرفة هذا التصميم أشكال الدوائر المتماسة التى تحصر بينها الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه، وبداخل كل منهما شكلا نباتيا بسيطا، وتظهر هذا التصميم بوضوح فى الجزء الأيمن للكسوة وذلك على يمين المنبر (شكل رقم ١٣)(لوحة رقم ٦٥).

ثانيا: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الغربى:

يمكن أن نقسم هذا الجدار إلى ثلاثة أقسام – وذلك تبعاً للتقسيم المعمارى له – حيث يتعامد على هذا الجدار الثلاث بلاطات التى تتكون منها مساحة المسجد من الداخل، والتى

تنحصر بين صفين من الأعمدة التى تسير موازية مع جدار القبلة، وقد حُددت معمارياً - بهذا الجدار - عن طريق كتفين بارزين على يمين ويسار فتحة باب دخول المسجد التى تتوسط هذا الجدار، ليتكون بذلك الجدار من ثلاثة أقسام.

بالنسبة للبلاطة الوسطى فيشغلها مدخل المسجد الواقع فى منتصف هذا الجدار، وهى تخلو من أية كسوة خزفية، حيث أكتفا الفنان بتنويق المساحة الجدارية على يمين فتحة باب الدخول والتى يمثلها امتداد بلاطة المحراب، وأيضا تنويق المساحة الجدارية على يسار فتحة باب الدخول والتى تمثل امتداد بلاطة المسجد الأخيرة، وذلك كما يلى:

<u>أ- الكسوة الخزفية بالجزء الجنوبى للجدار:</u>

تحتوى هذه الكسوة على أغلب زخارف هــذا الجدار وتنقسم بدورها إلى قسمين، الأول سفلى، والثانى علوى، وذلك على غرار ما يوجد بكسوة جدار القبلة.

<u>١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:</u>

تشغل هذه الكسوة المساحة السفلية لهــذا الجزء، وتبدأ من مستوى أرضية المسجد وتنتهى بالإفريز الخشبى الذى يأتى أسفل مستوى النوافذ الأول، وتمتد من أسفل الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول إلى نهاية هــذا الجدار تجاه الجنوب، عند إلتقاء ه مع جدار القبلة. وتتكون هذه الكسوة من أربع تجميعات نفــذت بالبلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية (لوحة رقم ٦٦).

وتتضمن هذه التجميعات الأربع نوعين من التصميمات، النوع الأول ويمثل زخرفة هندسية قوامها الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨)(لوحة رقم ٦٧) وجاء يتكون من أربع بلاطات، ويشغل هذا التصميم كلا من التجميعتين الطرفيتين، أى كل من التجميعة الأولى والتجميعة الرابعة، وتتألف التجميعة الأولى من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، أما التجميعة الرابعة فتحتوى على خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم ستة صفوف من البلاطات الرأسية.

وبالنسبة للتصميم الثانى بهذه التجميعات فيمثله الزخارف النباتية التى تتألف من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٦٨)، ويشغل هذا التصميم كلا من التجميعتين الداخليتين، أى كلا من التجميعة الثانية والتجميعة الثالثة، وتحتوى كل تجميعة منهما على خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها خمسة صفوف من البلاطات الرأسية.

كما تمتد هذه الكسوة لتشغل كل من الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول (لوحة رقم ٦٧)، والذى يحدد نهاية بلاطة المحراب بهذا الجدار، وذلك فى الجزء الأسفل من هذا الجانب ابتداء من أسفل الجانب إلى مستوى نهاية زخرفة هذه التجميعات، وتأتى هذه الزخارف على بلاطات صغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، وتضمنت زخرفة الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعا.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

تشغل معظم مساحة هذا القسم فتحة الشباك الذى يتوسط هذا القسم، وجاءت الكسوة الخزفية لهذا القسم فى صورة تجميعتين زخرفيتين تشغل كلا منهما المساحة الجدارية على يمين ويسار فتحة هذا الشباك، وتتخذ التجميعتان هيئة مستطيل طولى يتكون من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، بالاشتراك مع التربيعات الرخامية.

التجميعة الأولى (لوحة رقم ٦٩):

توجد هذه التجميعة فيما بين دخلة فتحة الشباك وبين الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب، وتمتد من الإفريز الخشبى السفلى إلى أعلى لتنتهى قبيل الإفريز الخشبى العلوى، ويتكون تصميمها من أربع تربيعات رخامية ركبت على زواياها، وتعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى يتوسط التجميعة، ونلاحظ عدم اكتمال هذه التربيعات حيث تم إزالة جزء من حوافها الجانبية وخاصة بالحواف الملاصقة للكتف الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب.

وتضم هذه التربيعات فيما بينها البلاطات الخزفية التى تظهر فى صورة تكوينات تتخذ هيئة مثلثة، وذلك فى صورة صفين رأسسين متقابلين يتكون كل صف منهما من خمسة تكوينات من البلاطات الخزفية التى يتطابق كل تكوينين متقابلين فى كلا من الصفين الرأسيين

مع بعضهما البعض، وذلك مع ملاحظة أن حيز التكوينات فى الصف الرأسى الملاصق للكتف الذى يحدد انتهاء بلاطة القبلة بهذا الجدار جاءت غير مكتملة حيث لم تشغل نفس حيز التكوينات فى الصف الرأسى المقابل لها، ويرجع ذلك لعدم امتداد المساحة الجدارية لهذا الصف بنفس امتداد المساحة الجدارية بالصف المقابل لها نظرا لوجود الكتف البارز الذى يمنع هذا الامتداد.

بالنسبة لكلا من التكوينين الطرفيين – أى كل من **التكوين الأول** أسفل التجميعة، **والتكوين الخامس** أعلى التجميعة- فيحتوى كل منهما على القوام عينة الذى يتكون من البلاطات ذات اللون الأسود، ويظهر ذلك فى صورة ثلاثة أنصاف من البلاطات المثلثة، وهى ملاصقة للمحيط الخارجى للتربيعات الرخامية، وتحصر هذه الأنصاف فيما بينها بلاطتان نفــذتا باللون الأبيض، حيث يحصران بدور هما بلاطة واحدة زرقاء اللون.

هــذا ويوجد إطار يعلو كلا من هذين التكوينين وهو فى الوقت نفسه يأطر كيان التجميعة من أعلى، ويتألف هذا الإطار من صف أفقى من أنصاف البلاطات، ويضم نوعين من التصميمات، **الأول** يتمثل فى الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١). أما **الثانى** فقوامه الأوراق النباتية الكأسية التى تخرج من زهــرة مركزية وتتجه نحو الأركان ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر (شكل رقم ٤٢).

أما **التكوين الثانى** بهذه التجميعة – من أسفل إلى أعلى – فيحتوى على نوعين من التصميمات، النوع الأول ويشغل المساحة المربعة الداخلية للتكوين فيما بين التقاء التربيعة الرخامية الأولى السفلية مع التربيعة الثانية التى تعلوها، ويشغلها تصميم يتكون من أربع بلاطات، وهو عبارة عن وردة مركزية متعددة البتلات، جاء مركزها على هيئة دائرة صفراء اللون يحددها من الخارج اللون الأخضر، بينما رسمت بتلاتها باللون الأبيض الذى يتخلله اللون الأزرق، ويحدد عناصر هذه الوردة خط رفيع من اللون البنى المحروق، ويخرج منها فى اتجاه الأركان أربعة أوراق نباتية كأسية الشكل مُنفذه باللون الأخضر وأجزاء الطرفية مُنفذه باللون الأزرق، وذلك على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٤٢)(لوحة رقم ٧٠).

ويوجد على جانبى كل ورقة كأسية من هذه الأوراق ورقتان نباتيتان يحدد كل ورقة منهما من الخارج اللون البنى المحروق، كذلك يوجد فى الأركان الأربعة للتصميم شكل ربع

دائرى مرسوم باللون الأصفر الذى يحدده اللون الأخضر المحصور بين خطين رفيعيين من اللون البنى، ويحصر كل شكلين ربع دائريين بهذه الأركان شكل أخر نصف دائرى مرسوم باللون الأصفر ويحدد محيطة الخارجى إطار من اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وذلك على أرضية زرقاء اللون.

أما التصميم الثانى فيتألف من البلاطات ذات اللون الواحد، وذلك فى صورة أربعة أنصاف من البلاطات المثلثة المطلية باللون الأزرق، وتعلو هذه الأنصاف بعضها البعض فى صورة صف رأسي يشغل الجزء الطرفى للتصميم، وتحصر فيما بينها بلاطتين نفـذتا باللون الأبيض. ويأطر هـذا الجزء من التصميم إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، حيث يفصل هذا الإطار بين هذا التصميم وبين كلا من التصميم الأول والتربيعات الرخامية الوسطى.

بالنسبة **للتكوين الثالث** والذى يمثل التكوين الأوسط بكلأ من الصفين الرأسيين للتكوينات، فقد قام الفنان بالتميز بين التصميمين المتقابلين فى كلا من الصفين الرأسيين، وذلك عن طريق إستخدام تصميم مختلف بكل منهما، كما يلى:

بالنسبة للتصميم الذى يوجد بالصف الرأسي الأيسر الملاصق للكتف البارز على يمين فتحة باب الدخول فيتألف من مساحة مثلثة الشكل، ويشغل جزئه الخارجى أجزاء من البلاطات ذات اللون الواحد المنفذة باللون الأسود والأزرق، بينما يشغل جزئه الداخلى فيما بين إلتقاء التربيعتين الرخاميتين، تكوين زخرفى ُمنفذ على أربع بلاطات (شكل رقم ٤٣)(لوحة رقم ٧١)، ويضم زخارف هندسية عبارة عن أشرطة تلتف حول بعضها البعض وتتقاطع فيما بينها، وذلك على نسق الزخرفة المجدولة، لتُكون فيما بينها وحدات بيضاوية الشكل يحدد مركز كل منها دائرة صغرى منفذة باللون الأصفر، ولونت الأشرطة باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وتأتى هذه الأشرطة على أرضية خاصة بها مرسومة باللون الأبيض، ويأطر هذه العناصر من الخارج عند حواف التصميم مربع منفذ بخط من اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وذلك على أرضية عامة زرقاء اللون.

أما التصميم الأخر والذى يوجد بالصف الأيمن للتجميعة الملاصق لدخلة الشباك، فيأخذ أيضا هيئة مثلثة تضم بداخلها فى المساحة الداخلية لها بين نقطة تلاقى التربيعتين

الرخاميتين تصميم يتكون من أربع بلاطات، ويتألف من زخارف هـندسية رئيسية تضم فيما بينها زخارف نباتية بسيطة، وتتشكل الزخارف الهندسية من أربعة أشكال سداسية تتلاقى فى النقطة المركزية لهذا التكوين، وتضم فيما بينها أربعة أشكال أخرى مربعة، وينتهى التكوين بالتقاف ستة أنصاف لهذه الأشكال السداسية حول المحيط الخارجى للتكوين، ونفذت الأشكال الهندسية باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وجاءت خطوط الأشكال الهندسية على أرضية خاصة بها نفذت باللون الأبيض (شكل رقم ٤٤)(لوحة رقم ٧١).

أما الزخارف النباتية فتأتى داخل كيان الأشكال الهندسية، حيث يوجد داخل الأشكال المربعة شكل نباتى محور يتخذ هيئة نجمية وذلك باللون الأبيض، ويحدد مركزة دائرة صغيرة من اللون الأصفر، كما يحدد الإطار الخارجى لكل منهما خط رفيع من اللون البنى، بينما يوجد داخل الأشكال السداسية أربع أوراق نباتية بسيطة ثلاثية الشكل مرسومة باللون الأبيض تخرج من شكل بيضاوي صغير يشغل مركز الأشكال السداسية، حيث نفـذ هـو أيضا باللون الأبيض، ويحدد هذه الأشكال من الخارج خط رفيع من اللون البنى المحروق، وجاءت الأرضية العامة لهذا التصميم باللون الأزرق.

ويشغل باقى مساحة هذا التكوين بكل من الصفين الرأسيين البلاطات ذات اللون الواحد، التى نُفـذت باللون الأسود والأزرق، وتضم هذه البلاطات فيما بينها بلاطتان نفـذتا باللون الأبيض، وذلك فى الأجزاء الخارجية الطرفية للمساحة المتبقية خارج حيز كل من التصميمين السابقين.

التكوين الرابع وجاء متطابقا فى كلا من التصميمين المتقابلين بالصفين الرأسين، ويضم نوعين من الزخارف، الأول عبارة عن الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهو يشغل صفى البلاطات بالضلعين الداخليين للتكوين وهما الضلعين الملاصقين للتربيعتين الرخاميتين، والنوع الثانى عبارة عن البلاطات ذات اللون الواحد ويوجد ذلك فى البلاطة الداخلية المحصورة بين زاوية التقاء صفي النوع الزخرفى الأول، يليها إلى الخارج بلاطتان نفـذتا باللون الأبيض ويضما فيما بينهما أجزاء صغيرة من البلاطات ذات اللون الأسود على هيئة مثلثات صغيرة، وذلك فى الضلع الطرفى للتصميم الذى يوجد بالصف الرأسى الملاصق لفتحة الشباك.

التجميعة الثانية:

تشغل أقصى الطرف الجنوبى لهـذا الجدار وذلك فيما بين دخلة الشباك جهة اليمين وخط تلاقى هـذا الجدار مع جدار القبلة، وتتكون من أربع تربيعات رخامية تعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسي، ويأطر محيط هذه التربيعات إطار يتكون من الشريط الخزفى الأسود اللون، وتضم هذه التربيعات بلاطات صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، تتخذ هيئة صفين رأسيين على يمين ويسار هذه التربيعات، ويضم كل صف منهما خمسة تكوينات زخرفية.

وقد جاءت تكوينات هذه التجميعة متطابقة تطابقا كليا مع تكوينات التجميعة التى تشغل طرف جدار القبلة جهة الجنوب، وهما يمثلا معا تجميعة واحدة ممتدة تشمل الطرف الجنوبى فى كل من الجدارين الجنوبى الشرقى والجنوبى الغربى، حيث تلاقت التكوينات الداخلية بكل من الصفين الرأسيين بالطرف الجنوبى لكل منها، وبذلك تظهر كل من تجميعة منهما كامتداد للتجميعة الأخرى، وقد اندمجا معا ليُكونا تربيعات خزفية قائمة على زواياها فى صورة صف رأسي يتوسط صفى التربيعات الرخامية فى كل من التجميعتين.

وجاءت التكوينات فى الشريط الرأسى بالطرف الجنوبى لهـذا الجدار على يمين صف التربيعات الرخامية، متطابقة مع التكوينات التى تشغل الصف الرأسى الأخر الملاصق له فى الطرف الجنوبى على يسار التربيعات الرخامية للتجميعة الموجودة فى جدار القبلة، كما تطابقت التصميمات والتكوينات الخزفية فى كل من الصفين الرأسيين الأخرين الملاصقين لفتحة الشباك فى كل من الجدارين الجنوبى الشرقى والجنوبى الغربى، إلا أن الاختلاف الوحيد بينهما هـو عـدم وجـود كسوة أعلى هذه التجميعة التى نحن بصددها، حيث تخلو المساحة فيما بين نهاية هذه التجميعة من أعلى وبين الإفريز الخشبى العـلوى من وجود الزخارف، وذلك على خلاف ما يوجد فى التجميعة الأخرى المُكملة لها فى جدار القبلة حيث تشغل المساحة العلوية منها كسوة خزفية عبارة عن عدة صفوف من البلاطات.

ب- الكسوة الخزفية بالجزء الغربى للجدار:

تقتصر كسوة هـذا الجزء على زخرفة القسم السفلى فقط من هذا الجدار، وتظهر فى صورة تجميعات من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، تلي هذه التجميعات بعضها البعض ويفصل بين كل تجميعة وأخرى كيان الجدار، وتشتمل هـذه الكسوة على

خمس تجميعات (لوحة رقم ٧٢)، نُفــذت كلها بالبلاطات ذات اللون الواحد حيث اعتمدت زخارفها على كل من اللونين الأبيض والأسود، وجاء ذلك فى صورة شكل هــندسى عن طريق التنوع فى لصق هذه البلاطات أو أجزاء منها داخل كيان كل تجميعة، وتحتوى هذه التجميعات على ثلاثة تكوينات زخرفية.

التكوين الأول ويشغل كلا من التجميعتين الطرفيتين أى التجميعة الأولى والخامسة، وتتكون كل تجميعة منهما من أربعة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات مُركبة بشكل مستوى غير قائم وذلك بكل من اللونين الأبيض والأسود بالتبادل فيما بينهما.

أما **التكوين الثانى** ويشغل كلا من التجميعتين الداخليتين أى كل من التجميعة الثانية والرابعة، وتتألف كل تجميعة منهما من صفين من البلاطات الرأسية المتجاورة ذات اللون الأسود وقد جاءت هذه البلاطات على زواياها، ويشغل المساحة فيما بينها بلاطتان فى المنتصف وأنصاف بلاطات أخرى تتخذ هيئة مثلثة وذلك فى الأطراف الخارجية للتجميعة ورسمت كل من البلاطتين وأنصاف البلاطات باللون الأبيض، ويحدد كل من التجميعتين إطار من على الجانبين عبارة عن شريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

التكوين الثالث والأخير فيشغل التجميعة الوسطى من التجميعات الخمس، وهــو عبارة عن صفين من البلاطات الرأسية، يضم كل صف منهما أربع بلاطات منفذة باللون الأسود والأبيض على التبادل، ويحصر هذين الصفين فيما بينهما ثلاثة أشرطة من أجزاء البلاطات الرأسية ذات اللونين الأبيض البيضاء والأسود وذلك بالتبادل.

ثالثا – الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى:

يتطابق هــذا الجدار من حيث التقسيم مع الجدار الجنوبى الغربى وهــو الجدار المقابل له حيث يُقسم هذا الجدار إلى ثلاثة أجزاء تبعا للتقسيم المعمارى، وذلك عن طريق الكتفين البارزين على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد التى تتوسط هذا الجدار وتشغل بذلك الجزء الأوسط من هذه الأجزاء الثلاثة، وقد جاءت هذه الفتحة على محور واحد مع

فتحة باب دخول المسجد الأخرى التى تتوسط الجدار الجنوبى الغربى، ويخلو هذا الجزء الأوسط بهذا الجدار من الكسوة الخزفية مثله فى ذلك مثل القسم الأوسط بالجدار المقابل له.

أما الجزءان الآخران من الأقسام الثلاثة فيقعا على يمين ويسار هذا الجزء الأوسط، حيث يشغل الجزء الأول منهما حيز بلاطة القبلة بهذا الجدار ويقع إلى يسار فتحة باب دخول المسجد الذى يتوسط الجزاء الأوسط، بينما يشغل الجزء الثالث حيز البلاطة الأخيرة للمسجد ويقع بذلك على يمين فتحة باب الدخول نفسها، ويحتوى كلا من هذين القِسمين على كسوة خزفية سنتناول كل منها بالدراسة كما يلى:

أ- الكسوة الخزفية بالجزء الشرقى للجدار:

تُعد هذه الكسوة امتدادا للكسوة الخزفية بجدار القبلة، حيث تتضمن نفس النسق الفنى لها، وتشتمل على مستويين للزخارف، الأول سفلى، والثانى علوى، وهما كالاتى:

الكسوة الخزفية بالمستوى السفلى (لوحة رقم ٧٣):

تتمشى كسوة هذا المستوى مع نفس مستوى الكسوة الخزفية للجزء السفلى بكل من الكسوة السفلية بالجدارين السالف ذكرهما، ويضم هذا الجزء أربع تجميعات نفــذت بالبلاطات الخزفية التى مقاسها١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية شُغلت بالرخام، وتضم هذه التجميعات نوعان من التصميمات.

التصميم الأول ويشغل حيز كلا من التجميعتين الطرفيتين - التجميعة الأولى والتجميعة الرابعة - وتتكون كل تجميعة منهما من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الراسية، ويشغل قوام كلا منهما تصميم الطبق النجمي ذى الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).

هــذا وتمتد زخرفة التجميعة الرابعة الملاصقة للكتف البارز لتشغل جانبيه وكذا جزء من واجهته، وذلك فى المستوى السفلى منه بامتداد نفس مستوى زخارف هــذا التصميم.

أما **التصميم الثانى** فيشغل كلا من التجميعتين الداخليتين – التجميعة الثانية والثالثة – وتتكون كل منهما من خمسة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم خمسة صفوف رأسية أيضا، وقوام كل تجميعة منهما تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٧٤).

<u>الكسوة الخزفية بالمستوى العلوى:</u>

تشغل المساحة فيما بين الإفريزين الخشبيين للمستوى الأول لفتحات النوافذ، وتحتوى هذه الكسوة على تجميعتين تتخذ كل منهما شكلا مستطيلا طوليا، ونُفذت كلتاهما بالبلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، وذلك على يمين ويسار دخلة فتحة الشباك الأوسط، وقوامهما كما يلى:

<u>١ – التجميعة الأولى (لوحة رقم ٧٥):</u>

تشغل أقصى الطرف الشرقى من هــذا الجدار، وذلك فيما بين فتحة الشباك الذى يتوسط هذه المساحة الجدارية، وبين خط إلتقاء هــذا الجدار مع جدار القبلة، وتتكون التجميعة من أربع تربيعات رخامية وضعت على زواياها فوق بعضها البعض فى صورة صف رأسي، وبأطره من الخارج شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وقــد جاءت هذه التربيعات مكشوطة من الجانبين الطرفيين وذلك لتلائم مساحة الحيز الزخرفى المُتبقى لها، ويضم هــذا الصف من التربيعات الرخامية فيما بينه تكوينات البلاطات الخزفية فى صورة صفين رأسيين على جانبى صف هذه التربيعات الرخامية، ويتكون كل صف منهما من خمسة تكوينات يتطابق كل تكوينين زخرفيين متقابلين منهما مع بعضهما البعض، وتضم هذه التكوينات نوعين من التصميمات هما:–

التصميم الأول هــو الذى يشغل الجزء الأكبر من التجميعة وقوامه زخرفة الأوراق النباتية المركبة المثقوبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٣ب)، حيث يشغل هذه التصميم كل من التكوينات الأول من أسفل، والثالث، والخامس بكل من الصفين الرأسيين. ويظهر التكوين الخامس العلوى بكل من الصفين الرأسيين كتكوين واحد يربط بين هذين الصفين، وقد قام الفنان بتنفيذ شكل زهرية تتكون من سبعة أجزاء من البلاطات ذات اللون الأزرق وذلك فى منتصف التكوين أعلى قمة التربيعة الرخامية العلوية مباشرةً (لوحة رقم ٧٥).

التصميم الثانى يشغل كل من التكوينين المتقابلين الثانى والرابع وذلك من أسفل إلى أعلى، وقوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

<u>٢ – التجميعة الثانية (لوحة رقم ٧٦):</u>

توجد على يمين الشباك الأوسط، وتنحصر بين دخلة هذا الشباك وبين بروز الكتف الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب بهذا الجدار، وقد جاءت هذه التجميعة متطابقة مع التجميعة الأولى السابقة، وذلك من حيث التصميم العام، وكذلك التكوينات الزخرفية، والعناصر الداخلية المُنفذة على كيان بلاطات كلا منهما. ورغم ذلك يوجد فارق بسيط بين كل من التجميعتين حيث جاء التكوين العلوى بهذه التجميعة لا يحتوى على عنصر الزهرية الوسطى.

<u>ب– الكسوة الخزفية بالجزء الشمالى لجدار:</u>

اقتصرت كسوة هذه البلاطة على المستوى السفلى فقط، وذلك أسفل الإفريز الخشبى الذى يمتد أسفل مستوى فتحات النوافذ الأول، وتتكون من ثلاث تجميعات خزفية نفـذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وجاءت هذه البلاطات خالية من التصميمات الزخرفية حيث زوقت هذه البلاطات عن طريق اللون الواحد، وقد اقتصرت على كل من اللونين الأبيض والأسود (لوحة رقم ٧٧).

وتتكون كل من **التجميعتين الطرفيتين** من أربعة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وقد رُكبت هذه البلاطات بشكل أفقى، ونُفذت ألوانها بصورة متبادلة مع بعضها البعض بين كل من اللونين الأبيض والأسود. أما **التجميعة الوسطى** فقد رُكبت بلاطاتها بشكل قائم على زواياها، وتتألف من ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات ذات اللون الأبيض التى تضم فيما بينها بلاطات وأنصاف بلاطات سوداء اللون.

<u>رابعا: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الغربى:</u>

على الرغم من أن هذا الجدار يمثل أحد الجدارين الطوليين فى التخطيط المستطيل الشكل الذى يتخذه المسجد، فقد جاءت كسوته الخزفية قليلة وتشغل مساحات جدارية محدودة،

حيث تُعد كسوة هذا الجدار أصغر من الكسوة الخزفية بأي جدار أخر من جدران هذا المسجد، ويرجع ذلك لاحتواء هذا الجدار على عناصر معمارية تشغل جزء كبير منه.

فنرى العناصر المعمارية التى تتمثل فى قاعدة المئذنة التى تتخذ شكلا مربعا وتبرز عن سمت هذا الجدار حيث تمتد إلى داخل حرم البلاطة الأخيرة للمسجد، وأيضا يوجد على كل من يمين ويسار هذه القاعدة فتحتى باب تؤدى كل منهما إلى الزيادة الشمالية الغربية للمسجد، وكذلك يوجد دخلتان معماريتان يضم كلا منهما فتحة شباك، وذلك على كل من يمين فتحة الباب الأيمن، ويسار فتحة الباب الأيسر على جانبى قاعدة المئذنة.

أما بالنسبة لكسوة هــذا الجدار فهى تقتصر على المساحة السفلية منه، وتبدأ من مستوى أرضية المسجد وتنتهى أسفل الإفريز الخشبى السفلى الذى يحدد المستوى الأول للنوافــذ، وذلك بكل من المساحة الجدارية على يمين الباب الأيمن، وعلى يسار الباب الأيسر الواقعين على جانبى قاعدة المئذنة، حيث لا تظهر بباقى المساحة الجدارية بهذا الجدار أية كسوة خزفية أخرى بما فى ذلك المساحة السفلية بجدار قاعدة المئذنة، وتضم هذه الكسوة عشر تجميعات بواقع خمس تجميعات على يمين قاعدة المئذنة، وخمس تجميعات على يسارها، ونُفذت هذه التجميعات بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية رُكبت عليها تربيعات رخاميه.

بالنسبة للتصميم العام لهذه التجميعات فقد جاء متشابه ومتقارب إلى حد بعيد، حيث نفذت البلاطات المكونة لهذه التجميعات بزخرفة اللون الواحد الذى لا يضم أية عناصر زخرفية أخرى، كما تقتصر ألوان هذه البلاطات على كل من اللون الأبيض واللون الأسود، بالإضافة إلى البلاطات التى تحمل كلا اللونين معا، حيث يشغل كل لون منهما حيز نصف بلاطة فى صورة مثلثين متلاصقين نفذ احداهما باللون الأبيض، ونفذ الأخر باللون الأسود.

وتتخذ هذه البلاطات داخل التجميعات أشكالا وأوضاعا مختلفة، حيث رُكبت تارة على زواياها، وتارة أخرى رُكبت بصورة مستقيمة غير قائمة، وجاء ذلك بالتبادل اللونى حيث تظهر تارة البلاطات السوداء اللون التى تضم فيما بينها البلاطات البيضاء أو أجزاء منها، وتارة أخرى يظهر العكس.

تظهر أهمية هــذا المسجد من خلال كونه أول المساجد خارج نطاق الثغر السكندري، وثان أقدم المساجد بمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى الذى أستخدم البلاطات الخزفية لعمل كسوة تشغل معظم جدرانه الداخلية، وهو بذلك يعد استمرار لنمط الزخرفة الذى وجد بمسجد الحاج إبراهيم تربانة.

ويعد هذا المسجد من الناحية الفنية ذو قيمة فنية عظيمة الشأن، ويتبين ذلك من خلال العناصر الفنية التى لاتزال باقية فيه حيث يضم العديد من أنواع الفنون المختلفة، منها المنبر الخشبى الذى يضم زخارف من الخشب الخرط ويعد تحفة فنية مميزة فى حد ذاته، وكذلك احتواء الجدارن الداخلية للمسجد على العديد من الكتابات العربية والفارسية التى جاءت بمختلف أنواع الخطوط، وأيضا استخدام عناصر البناء لإبراز الناحية الجمالية، حيث استخدم المعماري الطوب بأشكال وأوضاع هندسية فى زخرفة واجهة المسجد البحرية، كذلك إستخدام قوالب الطوب المكسى بالبياض فى زوايا وأوضاع معينة مدروسة وذلك فى بناء المئذنة، مما نتج عنه مئذنة غاية فى الإبداع لا يوجد مثيل لها فى زخارف المآذن المشابهة لها[1].

وأهم ما يميز المسجد البلاطات الخزفية التى لاتزال موجودة به، حيث وصلتنا أعداد كبيرة من هذه البلاطات فى صورة كسوة خزفية أصلية تعود لتاريخ إنشاء المسجد[2]، التى تغطى جدران المسجد وتظهر بصورة رئيسة برواق القبلة، وتتميز الكسوة الخزفية المتبقية بهذا المسجد بأن أغلب البلاطات بها فى حالة جيدة إلى حد ما كما لم يطرأ عليها الكثير من الإحلال والتجديد أو إضافة نماذج جديدة من البلاطات فى فترات لاحقة عليها، وهو ما ينتج عنه فى الغالب عند حدوثه ضياع زخارف الكسوة الأصلية كما حدث بمسجد إبراهيم تربانة.

تتفرد الكسوة الخزفية لهذا المسجد بين الكسوات الخزفية بباقى مساجد العصر العثمانى بالوجه البحرى فى مصر وذلك من خلال استخدامها للبلاطات الخزفية فى زخرفة المآذن، حيث تظهر هذه البلاطات على هيئة ثلاثة أشرطة تلتف ببدن المئذنة أعلى كل دور

---

(1) سعاد ماهرمحمد: مساجد مصر، جـ ٥، ص ٢١٨.

(2) ذكر أحد الباحثين أن بلاطات القاشانى كانت تغطى جميع جدران المسجد إلا إنها أزيلت ولم يتبق منهــا سوى بعض البلاطات فى أسفل الجدران. وهو ما يخالف الواقع حيث لا تزال الكسوة الخزفية برواق القبلــة على أصلها ولم تفقد إلا بعض أجزاء قليلة منها، كما أن الباحث لم يأت بما يؤكد أن جميع جــدران المــسجد كانت مغطاة بالقاشانى بل اكتفى بذكر ذلك فقط دون توثيق. انظر محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينــة رشيد، ص ١٥٢.

من الأدوار الثلاثة للمئذنة هذا من جهة، ومن جهة أخرى تعد هذه الكسوة أول كسوة تستخدم البلاطات الخزفية جانبا إلى جانب مع التربيعات الرخامية ليشكلا معا كسوة ذات وحدة زخرفية متناغمة.

وقد جاءت كسوة هذا المسجد فى صورة تجميعات متنوعة، ما بين تجميعات تستخدم البلاطات الخزفية فقط، وبين تجميعات أخرى تجمع بين البلاطات الخزفية والتربيعات الرخامية، وقد اعتمدت هذه التجميعات على التنوع والتناغم فيما بينها، وذلك من حيث مقاسات البلاطات، والتصميمات العامة لزخارف هذه البلاطات، والعناصر المكونة لهذه التصميمات، والألوان المستخدمة فى هذه الزخارف، ذلك بالإضافة إلى تنوع الأساليب والتأثيرات الفنية. ويمكن توضيح ذلك كما يلى:-

مقاسات البلاطات:

تضم كسوة هذا المسجد مجموعة من البلاطات الخزفية المتنوعة والمختلفة المقاسات، حيث تبدأ باستخدام الأشرطة الخزفية التى تستخدم كأطر تحدد امتداد التجميعات الزخرفية، أو تلك التى تفصل بين التكوينات وبين التربيعات الرخامية بداخل هذه التجميعات، وهى بذلك تقوم بربط مجموعة البلاطات مع بعضها البعض بداخل التكوين الواحد، وهو ما أعطى هذه التكوينات قوة وتماسكا جعلها تحافظ على بقائها طوال هذه الفترة الزمنية التى تزيد عن ثلاثة قرون، وقد جاءت هذه الأشرطة بمقاس ٣ x١٠ سم.

كذلك استخدمت هذه الكسوة البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى برع المزخرف فى استخدامها وتركيبها فى أماكن وأوضاع متغايرة متناسقة فيما بينها، فنجدها فى المساحات السفلية لجدران المسجد الداخلية وذلك فى صورة تجميعات تتكون كل تجميعة منهم من خمسة وعشرين بلاطة، أو ثلاثين بلاطة وذلك تبعا للمساحة التى تشغلها كل تجميعة[١]، وقد استخدمت هذه البلاطات كذلك فى التجميعات التى تتشارك فيها التربيعات الرخامية، كما وجدت منفردة دون التربيعات الرخامية فى التجميعات الطولية بكسوة جدار القبلة على يسار

---

(١) نلاحظ ارتفاع مستوى أرضية المسجد الداخلية، وذلك نتيجة إضافة طبقة من الأسمنت عليها، ممـا نـتج عنه اختفاء أجزاء من البلاطات الخزفية بالصف الأفقى السفلى بهذه التجميعات.

المحراب خلف المنبر، وفى الطرف الشرقى من الجدار الشمالى الشرقى، وظهرت أيضا على بدن المئذنة فى صورة ثلاثة أشرطة زخرفية.

كما نجد البلاطات المستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤ سم، والتى تركز استخدامها فى الكسوة الخزفية بالمحراب، وتظهر فى صورة أشرطة تقسم كسوة المحراب إلى أشكال هـندسية، كما وجدت كذلك فى التجميعات التى تشغل جدار القبلة إلا أنها جاءت بصورة قليلة اقتصرت على بلاطة واحدة أو بلاطتين فقط كتكوين زخرفى مستقل يشغل إحدى تكوينات هذه التجميعات.

كما تضم هذه الكسوة البلاطات المربعة التى مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، التى تركز استخدامها فى كسوة المحراب، ولم يستخدم مثل هذا المقاس من البلاطات بكثرة فى الكسوة الخزفية بمساجد الوجه البحرى خلال تلك الفترة.

الخريطة اللونية للبلاطات:

أعتمد المزخرف فى خطته اللونية على التنوع بين الألوان بما يتناسب مع مقاسات البلاطات وحيز التجميعة التى تشغلها التكوينات المختلفة، وذلك على النحو التالى:

١- البلاطات ذات اللون الواحد:

استخدم المزخرف هــذا النوع من البلاطات بصورة كبيرة فى كسوة هــذا المسجد، وقد جاءت هذه البلاطات خالية من الزخارف والعناصر الزخرفية، حيث اقتصر تذويقها على استخدام اللون الواحد المنفذ كاملا على البلاطة. وتوجد هذه البلاطات فى الأشرطة الزخرفية ببدن المئذنة، حيث ظهرت باللون الأصفر فى صورة أربع بلاطات كل اثنين منهما يعلو بعضهما البعض ويتوسطا الأحزمة الزخرفية الثمانية التى تلتف بجسم المئذنة، حيث تعلو قمة العقود المنكسرة والعقود الثلاثية التى تعلو كل من النوافذ ومضاهياتها[1] ببدن المئذنة.

---

(1) يستخدم هذا المصطلح للدلالة على دخلة غير نافذة أو دخلة مسدودة، اعتاد المعمار المسلم أحداثها فى العمارة الإسلامية على أنواعها المختلفة لتضاهى أو تحاكى ما يجاورها أو ما يقابلها من دخلة نافذة فعلية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٨٩.

كما يوجد هذا النوع من البلاطات فى التجميعات التى تشترك فيها البلاطات الخزفية مع التربيعات الرخامية، حيث استخدمت فى معظم التكوينات التى ظهرت بها كأرضية زخرفية، أو كعنصر ثان فى التكوين وليس عنصر رئيسي، حيث يشغل هذا النوع من البلاطات الأجزاء الطرفية سواء العلوية أو السفلية من التجميعة، أو يأتى فى التكوينين المتقابلين اللذين يشغلا وسط التجميعة، كما ظهرت هذه البلاطات فى تجميعات زخرفية مستقلة تحتوى فقط على هذا النوع من البلاطات، وجاء ذلك بصورة خاصة فى كسوة الجدار المقابل لجدار المحراب.

نفذت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقد اعتمدت على اللون الأبيض واللون الأسود بصورة رئيسة، إلى جانب اللون الأزرق، والأصفر، والبنى، والتركوازى، وقـد تنوعت التشكيلات التى تنتج عن هذه البلاطات حيث نرى التصميم الذى يأخذ هيئة رقعة الشطرنج، وأيضا التصميم الذى يظهر كشبكه زخرفية من البلاطات التى ركبت على زواياها فى صفوف متجاورة يتخذ كل صف منها لون مغاير للصف الملاصق له بالتبادل فيما بينهما، كما نرى التصميم الذى يتخذ هيئة أقرب إلى تصميم الأطباق النجمية، وكذلك التصميم النجمي الشكل (لوحة رقم ٦٣).

٢- البلاطات ذات اللونين:

نفذت هذه الخطة اللونية على البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠سم، وتتضمن كل من اللونين الأبيض والأسود، حيث قسمت البلاطة الواحدة إلى قسمين على هيئة مثلثين متلاصقين، يتخذ كل منهما لون مغاير للأخر وجاءت هى الأخرى بدون زخرفة، وتوجد هـــذه البلاطات فى كسوة الأجزاء السفلية للبلاطة الأخيرة للمسجد.

٣- البلاطات المتعددة الألوان:

يعد هذا النوع من أكثر أنواع البلاطات شيوعا واستخداما، حيث برع المزخرف فى معرفة خصائص الألوان، وأصبح على دراية كبيرة بأكاسيدها وخواصها الكيميائية، مما جعله يتقن التعامل معها أثناء مراحل تنفيذ الزخارف المختلفة عليها مع مراحل الحرق المختلفة، وقد أعتمد هذا النوع من البلاطات على تعدد الألوان وتنوعها، بالإضافة إلى احتوائه على تكوينات زخرفية متنوعة سواء كانت هـــندسية أو نباتية أو كلاهما معا.

استخدم على هذه البلاطات العديد من الألوان، والعديد من الدرجات اللونية للون الواحد، واعتمدت على كل من الألوان الأبيض، والأسود، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأحمر المرجانى، والبنى المحروق، والتركوازى، وقد جاءت هذه الألوان على مقاسات مختلفة من البلاطات سواء كانت صغيرة أو كبيرة.

الأساليب والتأثيرات الفينة:

تضم الكسوة الخزفية للمسجد العديد من أمثله التكوينات التى تحتوى على العديد من التصميمات المختلفة، وقد جاءت هذه التصميمات متعددة ومتنوعة النماذج وذلك ما بين تصميمات هندسية، وتصميمات نباتية، وتصميمات تجمع كلا من الزخارف النباتية والهندسية معا، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنها اشتركت فى أسلوب زخرفى واحد، حيث نفذ كل تصميم من هذه التصميمات على مساحة تشغل حيز أربع بلاطات، ذلك فيما عدا ثلاثة تصميمات نفذ تصميم كل منهم على حيز بلاطة واحدة.

ويمكن تقسيم تصميمات هذه الكسوة إلى نوعين، **الأول** منهما مطابق لبعض التصميمات التى ظهرت بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، أما **الثانى** فيمثل التصميمات الجديدة التى لم تظهر بمسجد إبراهيم تربانة.

١- التصميمات المتطابقة مع تصميمات مسجد إبراهيم تربانة:

تطابقت بعض التصميمات بالكسوة الخزفية لهذا المسجد مع بعض التصميمات التى ظهرت بالكسوة الخزفية لمسجد الحاج إبراهيم تربانة، حيث جاءت هذه البلاطات متطابقة مع بعضها البعض فى التصميم العام، وفى العناصر المكونة لهذا التصميم، وفى أسلوب تنفيذ هذه العناصر داخل التكوينات الخاصة بها، وأيضا فى الأساليب الصناعية، وكذلك فى كل من الخطة اللونية المتبعة لزخرفة هذه التكوينات، وكذلك فى مقاسات البلاطات التى نفذت عليها.

وهو ما يبرهن على أن البلاطات التى تحمل هذه التصميمات كانت فى الغالب تتبع مركزا إنتاجيا واحدا، أو تتبع أكثر من مركز إنتاج يقع كل مركز منهم على مقربة من الأخر سواء كان ذلك فى البلدة عينها أو فى بلدة قريبة منها بحيث يؤثر ويتأثر كل منهم بالأخر

بصورة كبيرة ولذلك جاءت هذه البلاطات تحمل نفس الخصائص الفنية والصناعية، حيث نفذت بمقاس ١٢,٥ x١٢,٥ سم، أو مقاس ١٠ x١٠ سم، وتمتاز بطينتها الحمراء وسمك البلاطة الذى يصل إلى ٢,٥ سم، وكذلك تمتاز بوجود الثلاث نقاط المتعارف عليها إصطلاحاً باسم " رجل الديك " وذلك على أغلب نماذج هذه البلاطات .

كما جاءت الخطة اللونية متشابهة إلى حد بعيد بين التصميمات الزخرفية المختلفة لهذه البلاطات، وقد جاءت هذه التصميمات كلها على تجميعة تتكون من أربع بلاطات، حيث اعتمدت على اللون الأخضر، واللون الأصفر، واللون الأبيض، واللون الأسود، واللون البنى، بالإضافة إلى اللون الأزرق، حيث أعتمد إنتاج هذه المراكز الصناعية على تقليد زخارف البلاطات التركية، ثم محاكاة بعض التصميمات المغربية، ثم ما لبس أن تحول تدريجياً إلى تقليد التصميمات الأوروبية، وذلك فى محاولة غير مجدية للحيلولة دون إنتشار البلاطات الأوروبية الصنع التى سادت العالم الإسلامى خلال القرن الثامن عشر الميلادى.

وبالنسبة لهذه التصميمات المتطابقة بكل من كسوتي المسجدين، فتتمثل فى تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر بينها أشكال مربعة الشكل مقوسة الأضلاع وبداخل كلا منهم أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ١٣)(لوحة رقم ٨ ، ٦٥). وكذلك تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ٧، ١٤، ٤٩، ٦٢)، حيث أستخدم هذا التصميم بالإضافة إلى كونه يشغل حيز بعض التكوينات الزخرفية لبعض التجميعات، أستخدم كذلك كإطار خارجى يحيط بالتجميعة الثانية بكسوة الجزء العلوى على يمين المحراب، وقد جاء هذا التصميم بكسوة هذا المسجد على تجميعة تتكون من أربع بلاطات، بينما جاء على حيز مساحة بلاطة واحدة فقط بكسوة مسجد إبراهيم تربانة.

وذلك زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٣، ٤٠، ٦٨)، التى نُفذت بهذا المسجد كتكوين مستقل أو كتكوين يمثل جزءاً من تجميعة تتكون من مجموعة تكوينات، إلا أن الخطة اللونية لهذا التصميم جاءت مغايرة لما هى عليه بمسجد إبراهيم تربانة، حيث رسم الفرع الذى يحمل زهرة القرنفل باللون الأزرق بينما نُفذت الوراقتان النباتيتان على جانبى هذا الفرع باللون الأخضر، أما فى مسجد إبراهيم تربانة فقد رسمت الأوراق الجانبية لأزهار القرنفل باللون الأخضر ونُفذ الفرع النباتى الذى يحمل قمة الزهرة باللون الأزرق.

كما يتطابق بكل من هاتين الكسوتين تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشرة ضلعاً (شكل رقم ٨)(لوحة رقم ٢٤،٦٧)، وكذلك تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)(لوحة رقم ٣، ٤٧)، بالإضافة إلى الشكل الهندسي المتقاطع الذى يحصر بين أضلاعه أشكالا سداسية (شكل رقم ١٦ب)، والذى يظهر بمسجد دومقسيس كجزء من التجميعة السادسة بكسوة الجزء السفلى على يمين المحراب (لوحة رقم ٥٥)، وذلك فى صورة تكوينين زخرفيين فقط يتوسطا كيان التجميعة.

وأخيراً تصميم الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة ذات النصل، التى نفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ٢٤أ)(لوحة رقم ٢٥، ٥٧)، كما جاء نفس هذه التصميم على بلاطات أخرى بمسجد دومقسيس مع إضافة عنصر زخرفى جديد، حيث قام المزخرف بإضافة عنصر زخرفى بهذه الأوراق المركبة عبارة عن ثقب يثقب كل ورقة منهم فى المنتصف، وذلك مع تحجيم هذه الأوراق نوعاً ما (شكل رقم ٢٤ ب)(لوحة رقم ٥٩).

<u>٢- التصميمات المختلفة:</u>

تشتمل الكسوة الخزفية المتبقية بمسجد دومقسيس على ثمانية نماذج من التصميمات الجديدة التى لم تظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، والتى يمكن تقسيمها إلى قسمين وذلك من خلال الخصائص الفنية والأسلوب الزخرفى لهذه النماذج ويمثل القسم الأول منهما البلاطات التركية الأصل، والثانى يمثل البلاطات المحلية الصنع.

<u>١- البلاطات التركية الأصل:</u>

يضم هذا القسم خمسة نماذج من التصميمات الثمانية، والتى جاءت جميعها بكسوة جدار القبلة، حيث تشتمل كسوة المحراب على تصميمين (لوحة رقم ٤٦)، التصميم الأول قوامه زهرة الرمان التى يأطر محيطها الخارجى أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتى (شكل رقم ٣٧)، أما التصميم الثانى فقوامه زهرة القرنفل الكبيرة الحجم التى يحيط بها صرة دائرية مركزية، ويحيط بجانبى هذه الصرة ورقتان من نبات الساز، بالإضافة إلى أنصاف الأوراق النباتية التى تشغل كل من جانبى التصميم (شكل رقم ٣٨).

بالنسبة للتصميم الثالث فيمثل نوع من بلاطات الأطر أيضا، المنفذ على بلاطة مقاسها نفس مقاس التصميم السابق، ويشغل هذا التصميم التكوين الأول فى الصف الرأسى الأوسط بالكسوة الخزفية بالتجميعة الأولى على يمين المحراب، ويتألف من الزهرة المركزية الدائرية الشكل التى يحيط بها أزهار السوسن والقرنفل، ويشغل حافتي البلاطة عنصر السحب الصينية[١] التى يحيط بها شكل نصف دائرى من الخارج (شكل رقم ٣٩)(لوحة رقم ٤٧).

أما التصميم الرابع، فيمثل نوع من بلاطات الأطر التى جاءت بنفس مقاس النوعين السابقين، وقوامه اللدائرة الوسطى المفصصة الشكل التى تحيط بها عنصر السحب الصينية (شكل رقم ٤٠)(لوحة رقم ٦١)، ويمثل هذا التصميم قمة التكوين بالتجميعة الثانية بالكسوة الخزفية على يسار المحراب المتمثل فى قمة شجرة السرو.

ما التصميم الخامس والأخير فيوجد بالكسوة التى تشغل المساحة المستطيلة بقمة التجميعة الثانية على يسار المحراب، ويشغل هذا التصميم بلاطة زخرفية واحدة، قوامها الأربع أوراق النباتية المسننة التى تخرج من مركز البلاطة وتتجه نحو الأركان، ويحيط بها أفرع نباتية تتخذ شكلا بيضاويا (شكل رقم ٤١)(لوحة رقم ٦٢).

تشترك هذه التصميمات فى خصائص صناعية وفنية واحدة، حيث يتميز كل منهم بالألوان الزاهية البراقة والأرضية الشفافة، كما يمتاز كل منهم بخطتها اللونية الواحدة التى نفذت باللون الأحمر الطماطمى، واللون الأزرق التركوازى، والأزرق الكوبالتى، واللون الأخضر الزرعى، إلا أن التصميم الخامس جاء خال من اللون الأحمر الطماطمى، وقد جاءت هذه البلاطات على درجة عالية من الجودة والإتقان.

وتعد هذه المميزات من خصائص إنتاج البلاطات الخزفية بمدارس أسيا الصغرى، وعلى وجهة التحديد مدينة أزنيق التى استمر إنتاج البلاطات بها منذ القرن السادس عشر

---

(١) السحب الصينية: رسوم السحب الصينية "تشي أو تاى" (Tshi,Tai)، من مظاهر الأثر الصينى فى الفنون الإسلامية، وهى زخرفة اسفنجية الشكل يظن أنها كانت فى الشرق الأقصى رمزاً لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، وقد اقتبسها الفنانون المسلمون وزادوا فى تعاريجها وأشتقوا منها أشكالاً أخرى ، وقد اتخذها الفنانون الايرانيون عنصراً زخرفياً وطوروا فيها حتى ابتعدت عن اصولها الصينية واصبحت خطوطاً متعرجة بسيطة. أنظر، زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م، ص ٤٨.

الميلادى إلى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى. وبذلك يمكن إرجاع هذه التصميمات إلى حقبه النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى، والتى تتطابق خواصها الصناعية الزخرفية مع خواص هذه البلاطات. حيث أنه بأنتصاف القرن الحادى عشر الهجرى، السابع عشر الميلادى أضمحلت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى مركز صناعتها الرئيسى بمدينة أزنيق، وذلك تبعاً لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية فى البلاد والتى تبعها تدهور فنى واضح، وقد كتب الرحالة التركى (أوليا جلبى) فى سنة ١٦٤٨م، بأنه كان يوجد تسعة مصانع للخزف فى مدينة أزنيق فى الوقت الذى بلغ فيها عددها ثلاثمائة مصنع فى عهد السلطان أحمد الأول[١].

وقد ظهرت أمثلة لبعض البلاطات التى تُستخدم كأطر زخرفية، والتى تتبع نفس هذه الخصائص الصناعية الزخرفية بكوشتى محراب مسجد التى برمق[٢]، كما توجد أمثلة لها بالكسوة الخزفية بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[٣].

٣- البلاطات المحلية:

تضم هذه البلاطات الثلاثة تصميمات الأخيرة المتبقية من التصميمات الثمانية، وتحتوى هذه التصميمات على نوعين من الزخارف، النوع الأول يعتمد على الزخارف النباتية (شكل رقم ٤٢)(لوحة رقم ٧٠)، وقوامه الوردة المركزية المتعددة البتلات التى يخرج منها أوراق نباتية على هيئة كأسية وتتجه نحو الأركان، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر.

أما النوع الثانى فيعتمد على الزخارف الهندسية، حيث نُفذا كل من التصميمين المتبقيين بالزخارف الهندسية التى قوامها الأشكال السداسية ذات الاستطالة التى تحصر فيما بينها أشكال مربعات، وبداخل كل شكل هندسي يوجد شكلا نباتيا بسيطا، وذلك بالنسبة للتصميم الأول (شكل رقم ٤٤)(لوحة رقم ٧١)، بينما يتألف التصميم الأخر من عدة أشرط حلزونية تلتف مع بعضها البعض بهيئة ثعبانية وتحصر بينها مساحات بيضاوية (شكل رقم ٤٣)(لوحة رقم ٧١).

---

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٥.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٥.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٢٢.

ومن المرجح أن يكون هذا التصميم جاء كتطور لتصميم بلاطات الأطر (شكل رقم ٤٥)، والتى قوامها الشريطين الحلزونيين الذى يلتف كلا منها حول الأخر ليحصرا فيما بينهما ثلاث مساحات بيضاوية الشكل، ويأطر البلاطة على جانبى هذا التكوين شريطين مستقيمين، وقد ظهر هذا التصميم ببلاطات الكسوة الخزفية بالحنايا الركنية للقباب التى توجد بأركان الأروقة الأربعة المشرفة على الصحن بالدور الأول من دار عزيزة بنت الباي[1].

وتمتاز هذه التصميمات الزخرفية الثلاثة بخصائص فنية واحدة، حيث يظهر بها بوضوح التأثرات الأوروبية المختلفة، وذلك من خلال التصميم الزخرفى العام، ومن خلال العناصر الزخرفية التى جاءت أوروبية الطابع، حيث نرى استخدام الأوراق النباتية بصورة كأسية، وكذلك إنهاء التكوين الزخرفى بأنصاف أو أرباع عناصر زخرفية التى جاءت كعناصر رئيسية وليست ثانوية، وكذلك عمل أرضيتين فى بعض التصميمات الزخرفة، حيث جاءت الأرضية الأولى تخص العناصر الزخرفية الرئيسية للتكوين الزخرفى، وجاء الثانية أرضية عامة لكل عناصر التكوين الزخرفى بما فيها الأرضية الخاصة بهذه العناصر، وقد أعتمد المزخرف فى تنفيذ ذلك على العناصر الزخرفية الغليظة، والخطوط السميكة.

([1]) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى(١)
(١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م)

الموقع:

يقع هـذا المسجد بمدينة الأسكندرية بمنطقة المنشية فى حـي الجمـرك أو الحـي التركى، وهى تلك المنطقة التى شهدت ازدهاراً معمارياً عظيماً خلال العصر العثمانى، حيث يجتمع بها بعض أثار العثمانيين مثل وكالة جوربجى، ومسجد الحاج إبراهيم تربانة(٢).

المنشيء(٣):

أنشأ هـذا المسجد الحاج عبد الباقى جوربجى بن على جوربجى بن الشيخ(٤) محمـد الشرنوبى، ويعد الحاج عبد الباقى من أبرز رجال الطبقة العسكرية حيث كان يعمل جوربجيا بقلعة الركن، وذلك فى الفترة من النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى وحتى عـام ١١٧٣ هـ / ١٧٦٣ م، وقد كان من رجال المال والتجارة فذاع صيته، وعُرف بالثراء كمـا

---

(١) جوربجى: من الكلمات ذات الأصول التركية، وهى من الأصل الفارسي (شو) الذى يعنى لذيذ ومالح، ثم المقطع (با) وهو الذى يعنى الطعام المطهو وذلك باللغة الفهلوية من كلمـة (pak)، ويـأتى أيـضاً بمعنـى المطبخ، وكلمة الشوربا فى الفارسية تعنى المرق فى العربية، ويقصد بالجوربـاجى أو الجـوربجي ضـابط الإنكشارية المنوط به الإشراف على مرجل المرق فى المعسكر، وهو من الألقاب العسكرية الذى كان يعادل لقب اليوزباشي. (تعادل هذه الرتبة رتبة المقدم الحالية). أنظر، أحمد السعيد سليمان: تأصيل مـا ورد فـى تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٦٦.

(٢) أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية، القاهرة، ١٩٨٦ م، ص ١١.

(٣) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٥٥.

(٤) الشيخ: وردت هذه اللفظة على كثير من الآثار والتحف العربية كأسماء وظائف، فضلا عن ألقاب فخرية. والشيخ فى اللغة هو الطاعن فى السن، وقد استعمل هذا اللفظ للدلالة عُلى زعيم القبيلة، وعلى وظيفة دينيـة تعليمية، وعلى المعلم، وعرف كاسم وظيفة صوفية، كما عرف كاسم وظيفة تتعلق بالإشراف علـى خدمـة المؤسسات الدينية، وكان يطلق أيضا على رؤساء طوائف الحرف والصناعات، كما دخل كذلك فـى تكـوين بعض الألقاب الفخرية. أنظر، حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربيـة، دار النهـضة العربية، جـ ٢، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٦٢٧.

عرف بحبة للعلم والعلماء، وقد أوقف أوقاف متعددة على هــذا المسجد منها وكالته، وعــدة دور، ومجموعة من الحوانيت، وعدد من الربوع[1].

التصميم العام للمسجد:

هــو من المساجد المعلقة حيث يصعد إليه بمجموعة من الدرجات، ويــشغل الــدور الارضى منه مجموعة من الحواصل التابعة للوكالة التى أنشئها الحاج عبد الباقى جــوربجى أيضا، والتى يشغلها الآن عدد من المحلات التجارية. ويشغل المسجد مساحة مــستطيلة يقــع جدار القبلة فى الضلع العرضى منها (شكل رقم ٤٦)، وتصميمه العام يكاد لا يختلف عن مسجد الحاج إبراهيم تربانة، حيث ينتمى كل منهما إلى طراز المعمارى واحد، إلا أن هذا المــسجد جاء أكثر تطوراً، حيث اكتملت به عدد الخرجات أو الزيادات فأصبحت ثلاثة بدلا من أثنــين حيث أحاطت هــذه الزيادات المسجد من جميع جهاته عدا جهة جدار القبلة، وهو بذلك يشبه مسجد أحمد أغا دومقسيس برشيد الذى اكتملت به الزيادات الخارجية أيضاً.

وصف المسجد من الخارج[2]:

يحتوى هذا المسجد على أربع واجهات تنقسم كل منهم إلى قسمين، **الأول** قسم ســفلى وكان يشغله عدد من الحواصل والحوانيت، بالإضافة إلى المداخل المؤدية للمسجد، **والثــانى** وقسم علوى ويشغله الزيادات الثلاث للمسجد.

أولا: واجهات المسجد:

١- الواجهة الجنوبية الشرقية:

تطل هذه الواجهة على حارة الصاغة والتى كانت تعرف باسم شــارع الــشوربجى، ويشغل القسم السفلى منها ستة حوانيت، أما الجزء العلوى فيشغله نوافذ جدار القبلة، وتــضم هذه الواجهة بطرفها الجنوبى المدخل الرئيسى للمسجد، ويتكون هذا المدخل من كتفين بارزين

([1]) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٥٦.

([2]) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٦٠-٧١.

على جانبيها مكسلتين ويتوسطهما فتحة باب الدخول التى تغلق عليها مصراعين من الخشب الخالى من الزخارف، ويعلو فتحة الباب عتب خشبى يعلوه ثلاث قمريات[1]، ويتـوج كتلـة المدخل عقد مدائنى، وقد أطلقت الوثيقة على هـذا المدخل (الباب القبلى)[2].

٢- الواجهة الجنوبية الغربية:

تطل هذه الواجهة حالياً على شارع محمود فهمي النقراشي، ويضم قـسمها الـسفلى عشرة حوانيت بالإضافة إلى مدخل للمسجد وهو يتطابق مع المدخل السابق بالواجهة الجنوبية الشرقية، حيث يتكون من دخلة على جانبيها كتفين بارزين زخرفا عن طريق استخدام الطوب المنجور أو المكحول[3]، على جانبيها مكسلتين، ويتوسط هذه الدخلة فتحة باب الدخول التى يغلق عليها مصراعين من الخشب، ويعلو هذه الفتحة عتب خشبى أعلاه ثلاث قمريات، ويتوج كتلة المدخل عقد مدائنى.

وتذكر وقفية المسجد أنه كان يوجد سبيل ذو شباكين يشغل الناصية الجنوبية من هذه الواجهة كما يشغل الناصية الجنوبية من الواجهة الجنوبية الشرقية أيضا، وتذكر كذلك أنه كان يعلوه كتاب، إلا أنه أندثر ويشغل مكانة الان محل تجارى.

---

(١) قمريات: جمع قمرية وهى المصطلح السائد استعماله فى وثائق عصر المماليك فى مـصر لنـوع مـن الشبابيك من الجص المخرم أو الحجر أو الخشب أحيانا، والقمرية إما مستديرة مدورة أو مـستطيلة مطاولـة وكانت فى أول عهدها ذات أشكال نباتية وهندسية مشبكة مخرمة، ومنذ النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى شاع فيها استعمال الزجاج الملون المعشق أو المطبق على هيئة جامات بأشكال مختلفـة ومتعـددة، وكانت القندليات توضع فى فتحات فى حائط المبنى نفسه وتغطى من الخارج بشريط أو شبكة مـن النحـاس للمحافظة عليها. أنظر، عبد اللطيف إبراهيم علي: وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، ص ٢٢٧.

(٢) وثيقة الحاج عبد الباقى جوربجى رقم ٢٣٨٣ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقـاهرة، بتـاريخ ١١٧٢هـ/ ١٧٥٩م، سطر رقم ٣١.

(٣) زخارف الطوب المنجور: هو استعمال قوالب الطوب الأجر فى أوضاع هندسية معينة لتـصميم أشـكال زخرفية بديعة، ولإظهار هذه التصميمات الزخرفية استعمل فى الملاطات مواد ملونة لتوضيحها، أما بـاللون الأبيض أو اللون الأسود. سعاد ماهر محمد: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ص ٢٤٨. ولـم تقتـصر تسميه المنجور على الطوب فقط كما هو شائع، وإنما نعت به الحجر والخشب وذلـك كمـا ورد بالوقفيـات والوثائق العديدة الخاصة بالفترة العثمانية بالأسكندرية ومنها " دهليز مبلط بالبلاط الأبيض المنجور " وقفيـة الحاج على بن أحمد المغربي المنستيري: سطر رقم ٣٣. أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٢٦، هامش رقم ٢.

٣- الواجهة الشمالية الشرقية:

تطل هذه الواجهة على وكالة عبد الباقى جوربجى، ويشغل قسمها السفلى ثلاثة حوانيت أما جزئها العلوى فيطل على فناء الوكالة عن طريق بائكة تتكون من أربعة عقود منكسرة ترتكز على ثلاثة أعمدة رخامية، وحُددت هذه العقود بالطوب المنجور وتضم كوشاتها نجوم سداسية الشكل، ويغلق على هذه الواجهة حجاب من الخشب الخرط.

٤- الواجهة الشمالية الغربية:

تطل هذه الواجهة على ميضأة الجامع عن طريق ثلاثة عقود مدببة، وتمثل هذه الواجهة الجانب الشمالى الغربى للرحبة[1] التى تتقدم الخارجة الشمالية الغربية، وتأتى هذه الرحبة أعلى ميضأة الجامع، وتتكون من دورقاعة[2] وسطى مكشوفة يوجد على جانبيها إيوانان يطل كل منهما على الدورقاعة بعقدين مدببين، ويتقدم الرحبة جهة الجنوب الشرقى بسطة طولها ١١,٣٠ م، تفصل بين كل من الرحبة والخارجة الشمالية الغربية، هذا وتنتهى البسطة بدرجات سلم فى كل من طرفيها، أحداهما يؤدى إلى الميضأة وهو الطرف الشرقى والأخر يؤدى إلى باب المسجد الواقع بالواجهة الجنوبية الغربية وهو الطرف الجنوبى.

يتوسط هذه البسطة أمام الدورقاعة الوسطى للرحبة قاعدة المئذنة، وهى عبارة عن مربع طول ضلع ٢م، يتحول بعد ذلك إلى مثمن طول ضلعه ١,١ م، وذلك بارتفاع ٣٥ سم،

---

[1] الرحبة: فى المصطلح الأثرى هى باحة الدار التى يستروح فيها أهلها، وساحة الوكالة أو الخان التى يجتمع فيها الناس للبيع والشراء، وصحن المسجد الذى يتوسطة، والمتسع الذى يأوي إليه أرباب اللهو وتمضية الوقت، وهو مكان استعراض الجند فى مواكب الاعياد. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١١٧، ١١٨. وقد نصت وثيقة وقف المسجد على هذا اللفظ، حيث ذكرت " تشتمل الرحبة المذكورة على إيوانين " وثيقة عبد الباقى جوربجى – رقم ٢٣٨٣ / أوقاف، سطر رقم ٤٢.

[2] دورقاعة: تتكون من مقطعين (دور) وهو بمعنى طبقة من المبنى، و(قاعة) وهى المكان الفسيح الذى يتسع لجمع عظيم من الناس، وبذلك تكون الدورقاعة عبارة عن اصطلاح فأرسى عربي مركب من مقطعين أحدهما (در) بالفارسية وهى بمعنى الباب أو المدخل، والأخر (قاعة) وهى المكان الفسيح. ويقصد بها فى المصطلح الأثرى المعمارى الجزء المنخفض الذى يقع بين الإيوانين المتقابلين. راجع، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠٥، ١٠٦.

وهــو كل ما تبق من مئذنة المسجد، وترتكز هــذه القاعدة على دعامتين وعمودين متقابلين يشكلا المجاز المربع الذى يحمل هــذه القاعدة.

ثانيا: الخرجات الثلاث للمسجد:

١- الخرجة الجنوبية الغربية:

تشغل هذه الخرجة الجزء العلوى من الواجهة الجنوبية الغربية، ويبلغ إتساعها ٣,٦ م، وتمتد بشرفة طولها ٢٣,٤ م، وتطل هذه الشرفة على شارع محمود فهمي النقراشي، حيث تشغل الجانب الجنوبى الغربى من هــذه الخرجة، وتتكون من بائكة بها تسعة عقــود مدببــة ترتكز على ثمانية أعمدة من الرخام التى يربط بين تيجانها روابط خشبية، وزخرفت هـــذه العقود بنظام الأبلق[١]، كما توجد نجمة سداسية الشكل مفرغة فى كوشات العقود، ويوجد فــى الجزء السفلى فيما بين الأعمدة حجاب خشبي عمل من الخشب الخرط.

أما الجانب الشمالى الشرقى لهــذه الخارجة فيمثل جدار المسجد، ويضم أربعة شبابيك مستطيلة بينهم مدخل مستطيل يؤدى إلى داخل المسجد، أما كل من الجانبين الجنوبى الشرقى والشمالى الغربى فيمثل كل منهما جدار حائطي، وسقفت هذه الخرجة بالبراطيم الخشبية، كما تمتد إلى الخارج لتبرز عن الواجهة بمقدار ٦٠ سم على هيئة رفرف[٢] خشبى.

٢- الخرجة الشمالية الغربية:

يتوصل إلى هذه الخرجة عن طريق البسطة الأمامية التى تحمل بدن المئذنة، ويصل إليها من خلال الباب الموجود فى الجهة الجنوبية الغربية، ويبلغ إتــساعها ٤,١ م، وطولهــا

---

(١) الأبلق: يأتى هذا اللفظ فى المصطلح الأثرى للدلالة على مداميك حجرية فى واجهات الأبنية الأثرية المختلفة تتبادل اللونين الأبيض والأسود أو اللونين الفاتح والداكن، وقد بدء استخدام تلوين المداميك فى وجهات العمائر الإسلامية فى مصر منذ العصر الأيوبي خلال القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠.

(٢) رفرف: هى مفرد رفوف وهو فى المصطلح الأثرى المعمارى عبارة عن سقف أو بروز خشبى خارجي مائل يحمل على كباسات أو كوابيل مثبتة على أبعاد منتظمة فى الجدران من الخارج، وعادة ما تأخذ هذه الرفوف زاوية ميل قدرها(٤٥ أو ٣٠) درجة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٢٣.

١٢,٣ م، ويوجد فى كل من الجانبين الجنوبى الغربى والشمالى الشرقى لها فتحة معقودة بعقد نصف دائرى تفضى كل منهما إلى الخرجتين الجانبيتين، أما الجانب الشمالى الغربى لها فيطل على البسطة الأمامية التى تفصل بينة وبين الرحبة، وذلك عن طريق بائكة ذات ثلاثة عقود نصف دائرية ترتكز على دعامتين، أما الجانب الجنوبى الشرقى فينقسم إلى ثلاثة أقسام الأوسط منهم يمثل كتلة المدخل الرئيسى والقسمان الآخران يمثل كل منهما فتحة شباك.

المدخل الرئيسي للمسجد[١]:

عبارة عن كتلة تبرز عن سمت الجدار بمقدار ٤٥ سم، وتتكون من دخلة إتساعها ٢,٣ م وعمقها ١ م، يقع على جانبيها مكسلتين مربعتين يتوسطهما فتحة باب الدخول، التى يغلق عليها ضلفتين من الخشب المثبت علية أشرطة نحاسية، ويعلو ذلك عتب خشبى يليه عتب رخامى يعلوهما دخلة باتساع ١,٥ م، وعمق ٢٠ سم يتوجها عقد نصف مستدير يرتكز على عمودين مستديرين من الرخام، ويتوسط هذه الدخلة لوحة رخامية مربعة الشكل طول ضلعها ٦٠سم، تضم أبيات من الشعر تتضمن اسم المنشيء، وأدعية له، وتاريخ الإنشاء بكل من الأرقام والحروف، ونفذ ذلك بالخط النسخ البارز. وذلك فى ستة أبيات متتالية نصها:

ان المساجد للإله الباقى — فلمن لها أحيا ثوابا باقى
الله يبنى فى الجنان لمن بنى — بيتا أتى نصل بغير شقاق
فأبشر من الباقى فانك عبده — بالفوز فى العقبى وقال الواقي
وأغنم ثناء دائما لا ينقضي — فى سائر الأوقات والأفاق
أن رمت أن تحظى بكل مسرة — وتفوز بالحسنى من الخلاق
اسمع لأمر بالرشاد مؤرخاً — جزاء الهدى والخير عبد الباقى

فى شهر ربيع أخر سنة ١١٧١ هـ

هذا ويتوج كتلة المدخل عقد مدائنى يرتكز على عمودين من الرخام.

أما القسمان الآخران فيشغل كل منهما شباكين متشابهين وذلك على جانبى كتلة المدخل، ويوجد كل من الشباكين بدخلة يتوجها عقد مدبب، ترتكز إحدى رجليه على كتلة المدخل والأخرى ترتكز على دعامة مدمجة بحائط الجامع، ويتخذ كل من الشباكين هيئة

---

(١) أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى جوربجى، ص ١٤.

مستطيلة قسمت مساحتها إلى قسمين قسم سفلى يضم أشكال مستطيلة وشكل مربـــع، وقـــسم علوى يتخذ هيئة مستطيلة، قسم هو الأخر إلى أشكال هندسية، ويوجد علية شـــهادة التوحيـــد بالخط الكوفي المربع وذلك فى صورة خمسة أسطر متتالية (لا إله إلا الله محمد رسول الله).

٣- الخرجة الشمالية الشرقية:

يتوصل إليها عن طريق الخرجة الشمالية الغربية أو عـــن خــلال المـــدخل الواقـــع بالواجهة الجنوبية الشرقية الذى يشغل الجانب الجنوبى الشرقى من هـــذه الخرجة، أما الجانب الشمالى الغربى فيشغله نافذة فتحت فى كيان الجدار، والجانب الشمالى الشرقى يشغل أوسطة البائكة التى تطل على فناء وكالة جوربجى وباقى الجانب عبارة عن جدار، والجانب الجنوبى الغربى عبارة عن جدار الجامع ويضم أربعة شبابيك مستطيلة بينهم فتحة باب تؤدى إلى داخل المسجد وذلك بنفس النمط المتبع فى الجانب الشمالى الشرقى للخرجة الجنوبية الغربية.

وصف الجامع من الداخل[١]:

يتكون المسجد من مساحة مستطيلة أبعادها ٢١,١ م x ١٢,٣ م، قسمت إلى خمـــسة بلاطات أعرضها بلاطة المحراب، وتسير هذه الأروقة موازية لجدار القبلة وذلك عن طريق أربعة بوائك تسير فى نفس الاتجاه، وتتكون كل بائكة من ثلاثة عقود مدببة أوسعها أوسطها، وترتكز هـــذه العقود على عمودين فى الوسط ودعامتين بنائيتين فـــى الأجنـــاب. ويتوســـط المحراب جدار القبلة، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية تعلوها طاقية ذات عقـــد مـــدبب، بتقدمها دخلة معقودة هى الأخرى بعقد مدبب ترتكز على عمودين من الرخام، ويوجد علـــى جانبى المحراب حجرتان[٢] مستطيلتان خصصت الحجرة على يمين المحراب لخطيب الجمعة ومساحتها ٤,٨ x ٢,١٥ م، والحجرة على يسار المحراب خصصت لمؤذن المسجد ومساحتها

---

(١) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٧١- ٧٤.

(٢) أطلقت وثيقة عبد الباقى جوربجى رقم (٢٣٨٣ أوقاف) على هاتين الحجرتين مسمى (خلوتان) وذكرت أن الخلوة التى على يمين المنبر معدة لخطيب الجمعة، أما التى على يسار المحراب فمعدة لمؤذن المسجد. راجع، أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى جوربجى، ملحق رقم ١، ص ٣٥.

٦,٦٥ x ٢,٢٥ م، وجاء سقف الجامع من البراطيم الخشبية الخالية من الزخارف، ويتوسط الرواق الأوسط شخشيخة[١] مربعة طول ضلعها ٣,٨ م ويضم كل ضلع منهم شباكين.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

أعتمد هذا المسجد فى زخرفته على استخدام البلاطات الخزفية، حيث تشغل هذه البلاطات أغلب مساحة الجدران الداخلية للمسجد، ذلك بالإضافة إلى استخدامها فى المدخل الرئيسى الذى يقع فى الخرجة الشمالية الغربية، وبذلك تنقسم هذه الكسوة الخزفية إلى قسمين، القسم الأول يمثل الكسوة الخزفية خارج المسجد، والثانى يمثل الكسوة الخزفية داخل المسجد، وسنتناول كل منهما بالدراسة كما يلى:-

أولاً:الكسوة الخزفية المتبقية بخارج المسجد:

اقتصرت هذه الكسوة على كيان كتلة المدخل الرئيسى للمسجد الواقع بالخرجة الشمالية الغربية، حيث زخرفت كتلة باب الدخول فيما بين أعلى المكسلتين إلى السقف الخشبي الذى يسقف هذه الخرجة (لوحة رقم ٧٨)، ويمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين هما:

١ – الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:

يشغل هذا القسم الجزء السفلى من كتلة المدخل، ويبدء من أعلى المكسلتين على جانبى باب الدخول إلى العتب الرخامى الذى يعلو فتحة باب الدخول، ويضم هذا القسم بذلك كل من كسوة كتفى المدخل على جانبى المكسلتين، وكسوة كتفى دخلة فتحة الباب خلف المكسلتين. وقد تطابقت الكسوة الخزفية فى كلا من الجزئين الواقعين على يمين ويسار فتحة باب الدخول من حيث التصميم العام، والتكوينات الزخرفية التى تشغل كلا منهما.

---

(١) الشخشيخة: فى المصطلح الأثرى المعمارى هى نوع من أنواع السقوف الخشبية، وكانت تستخدم فى تغطية الجزء الأوسط من صحون المساجد والمدارس والدور قاعات ونحوها، وكانت فى معظم الحالات ذات شكل مثمن مرتفع يفتح فى رقبتها مجموعة من النوافذ المربعة أو المستطيلة وذلك للتهوية وللإنارة. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٦٠.

فبالنسبة لزخارف الواجهتين الأماميتين للكتفين البارزين لكتلة المدخل فيشغل كل منهما هيئة مستطيل طولى نفذ بالوزارات الرخامية، المحددة من الخارج بأشرطة من البلاطات الخزفية ذات اللون الأسود، يعلوه مربع أخر به زخارف جصية، وقد حدد أيضاً من الخارج بالأشرطة السوداء اللون.

أما باقى المساحة الجدارية المتبقية فيشغلها كسوة خزفية تظهر على هيئة أرضية زخرفية للتكوينات الرخامية، وتتألف بلاطات هذه الكسوة من صف أفقى سفلى يتكون من أربع بلاطات متجاورة يرتكز علية المستطيل الرخامى، ثم صفين رأسيين جانبيين كل منهما يتكون من أثنتا عشرة بلاطة تأتى فوق صف البلاطات السفلى، ويعلوها صف أفقى أخر يتكون كذلك من أربع بلاطات، ونفذت هذه الأرضية بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٥x ١٥ سم، وتشتمل هذه البلاطات على تكوين متكرر قوامه تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

وتنتهى الكسوة الخزفية فى هذا الجزء – بكل من واجهتى الكتفين – بصف من البلاطات الأفقية الذى يتكون من أربع بلاطات تأتى أعلى تكوينات زهرة كف السبع مباشرةً، وتتبع هذه البلاطات نفس مقاس البلاطات السابقة، وتشغلها الزخارف النباتية التى يتخذ تصميمها هيئة الشرافات.

يتألف تصميم هذه الشرافات (شكل رقم ٤٧) من فرعين نباتيين يلتقيا من أعلى بورقة ثلاثية صغيرة، ويحصرا بداخلهما شكل نباتى بيضاوى منفذ باللون الأصفر والأخضر، ويلقتى كل من الفرعين النباتين من أسفل مع فرعين أخرين متعاكسين، حيث يخرج كل منهما من منتصف البلاطة أسفل الشكل البيضاوى، ويتجه كل منهما نحو أركان البلاطة العلوية جهة اليمين واليسار، وذلك بصور مقوسة حيث نفذت بخطوط منحنية ذات استدارة ليقتربا من الشكل المركزى الأوسط عند قمته، ثم تتجها نحو زاويتي البلاطة العلويين على هيئة نصف ورقة ثلاثية، ونفذ ذلك عن طريق خطوط مهشرة من اللون الأزرق بداخله خط رفيع من اللون الأبيض، ويتوسط حافتي البلاطة من الجانبين نصف شكل ثلاثى بسيط مرسوم باللون الأخضر، ويوجد بكل ركن من ركنى البلاطة السفليين شكل ربع دائرى مرسوم باللون الأصفر اللذان يحصران بينهما فى وسط البلاطة شكل نصف ورقة نباتية جاءت باللون الأصفر ونفذ مركزها باللون الأخضر، ويحيط بهذه الأشكال من الخارج شريط مستقيم نفذ باللون الأخضر يمتد على جانبى البلاطة ليتصل مع الشكل النصف الثلاثى الذى يشغل حافتي البلاطة من الجانبين، وجاءت أرضية البلاطة كلها باللون الأبيض.

ومما هو جدير بالذكر أن أشكال الشرافات ذات الأوراق النباتية المركبة قد ظهــرت فى كسوة الجامع الجديد بمدينة تونس، حيث جاءت هذه الأوراق ترتكز على قواعــد كأســية الشكل، وذلك باللون الأزرق والأخضر ولمسات من اللون الأحمر على أرضــية ذات لــون أزرق سماوى(١).

ونلاحظ وجود بعض البلاطات التى سقطت من عليها طبقة الزخارف ولم يتبق منها سوى لون عجينة البلاطة، ويظهر ذلك بوضوح فى الصف الأفقى الــسفلى فــى كــل مــن الواجهتين، كذلك نجد فى واجهه الجانبالأيسر لباب الدخول إقحام بلاطتين لا يحملــن نفــس التكوين المتبع لبلاطات هــذه الواجهة وهما يحتلا الترتيب الرابع والخــامس فــى الــصف الرأسى الخارجى لهذه الواجهة وذلك من أسفل إلى أعلى.

بالنسبة لتصميم البلاطة الرابعة فيتألف من مجموعة الخطوط المستقيمة التى تحــصر فيما بينها أشكال هندسية تشغلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، أما زخرفــة البلاطــة الخامسة فقوامها جزء من عقد معمارى يضم فى كوشته زخارف نباتية داخل أشكال هندســية وذلك باللون الأزرق والأخضر والبنى والأسود، ويحيط بحافتى العقد شــريطين مــستقيمين يحددان نهاية هذا العقد ونفذ كل منهما باللون الأصفر والأسود، وقد لــصقت هــذه البلاطــة بصورة مقلوبة غير صحيحة حيث جاء جزء العقد بها يتجه نحو أعلى البلاطة ولــيس نحــو أسفلها، وتعد هذه البلاطة جزء من تكوين يتألف من مجموعة من البلاطات يصل عددها إلى خمسين بلاطة، وتشكل فيما بينها لوحة زخرفية لشكل ما من الواضح هنا أنه كان يعتمد على رسوم العمائر (شكل رقم ٤٨).

أما بالنسبة للكسوة الخزفية بجانبى هاذين الكتفين فاقتصرت فقــط علــى الجــانبين الداخليين، حيث لم يقم المزخرف بتزيين أى من المساحات الجانبية الخارجية لكتلــة بــروز المدخل، وتظهر هذه الكسوة فى صورة مستطيل رأسي يبدء من أعلى المكسلة وينتهى عنــد العتب الرخامى أعلى فتحة الباب، وتشتمل هذه الكسوة على نوعين من المقاسات.

---

(١) ربيع حامد خليفة: بلاطات خزفية عثمانية فى الجامع الجديد بمدينة تونس (١١٣٦-١١٣٩هــ/ ١٧٢٣-١٧٢٧م)، دراسات فى آثار الوطن العربى، كتاب الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العهرب، النــدوة العلميــة الثانية (١٦-١٧ شعبان ١٤٣١هــ/ ١٢-١٣ نوفمبر ٢٠٠٠م)، الجزء الثاني، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٨٤٩.

النوع الأول وجاءت بلاطاته مقاس ١٥x ١٥ سم، ويــشغل هــذا النــوع المــساحة الخارجية فى التكوين المستطيل، حيث يظهر فى صورة صف أفقى سفلى يتكون من بلاطتين وثلث البلاطة، ثم صفين رأسيين يشغلا الضلع الطولى للمستطيل الرأسى بكل من الكتفين، وقد جاءت بلاطات الصف الرأسي الخارجى مكتملة الحجم، بينما جاءت بلاطات الصف الداخلى غير مكتملة، وأخيراً صف أفقى علوى يمثل نهاية زخرفة هذه الكسوة.

ويشتمل هذا المقاس من البلاطات على نوعين أساسيين من التكوينات، النــوع الأول وهو المتمثل فى تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل حيز مساحة الصف الأفقــى السفلى والصفين الرأسيين الطرفيين. والنوع الثانى يمثل زخرفة الشرافات المنفــذة بــالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، ويشغل حيز الصف الرأسى العلوى، وهو يمثل امتداد للتكوين الذى يشغل الصف الرأسى العلوى بكسوة واجهتى الكتفين.

هذا ويوجد تكوين أخر يتبع نفس مقاس هذه البلاطات، ويشغل حيز بلاطة واحدة تــم إقحامها فى الصف الرأسى الخارجى، وهى البلاطة الثالثة من أسفل الصف (لوحــة رقــم ٧٩)، ويتألف تصميمها (شكل رقم ٤٩) من شكل مثمن ذى أضلاع عريضة مقوســة منفــذ بــاللون الأبيض، ويحدد أضلاعه من الداخل والخارج قرب نهايتها خط رفيع من اللون البنى، ويشغل المساحة الداخلية منه زخرفة قشور السمك المنفذة باللون الأبيض المحدد باللون البنى، وجــاء هذا الشكل المثمن على أرضية خارجية مثمنة الشكل أيضاً، تشتمل علــى زخــارف قــشور السمك التى جاءت باللون البنى المحدد باللون الأبيض، ويأتى ذلك علــى الأرضــية العامــة للبلاطة التى نفذت على هيئة خطوط رفيعة طولية متعامدة على حواف البلاطة، ونفذت هــذه الخطوط باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون، وتضم هذه الأرضية شكل متكرر قوامــة أنصاف المراوح النخيلية المنفذة باللون البنى، وذلك عند أركان التكوين.

أما **النوع الثانى** من مقاسات البلاطات بهذه الكسوة فجاءت بمقــاس ١٠x١٠ ســم، وتشغل هذه البلاطات المساحة الداخلية للكسوة الخزفية، وذلك داخل زخرفة النوع الأول مــن مقاسات البلاطات، وتتكون زخرفة هذه البلاطات من اللونين الأبيض والأسود، حيث تم تقسيم كل بلاطة من بلاطات هذا النوع إلى نصفين مثلثين الشكل نفذ الأول منهما باللون الأبــيض والثانى باللون الأسود.

وقد تم تركيب هذه البلاطات بطريقة معينة بحيث يظهر التصميم العام لها على هيئة شريطين رأسيين متعرجين، ويتقابل كل منهما مع الأخر فى صورة مربعات رأسية كبيرة قائمة على زواياها، ونفذت هذه المربعات باللون الأبيض وتضم فيما بينها أشكال مربعات هندسية أصغر منها قائمة هى الأخرى على زواياها، وقد نفذت هذه المربعات باللون الأسود.

أما بالنسبة لكتفى فتحة باب الدخول خلف المكسلتين فقد تطابقت كسوة كل منهما حيث جاءت زخارفها متماثلة سواء بواجهة الكتفين أعلى المكسلتين، أو بجانبى الكتفين على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد.

فبالنسبة للكسوة الخزفية بواجهة الكتفين أعلى المكسلتين جاءت متشابهة إلى حد كبير مع الكسوة الخزفية بجانبى كتفى المدخل البارزين، حيث تتكون هذه الكسوة من مستطيل رأسي يضم هو الأخر نوعين من مقاسات البلاطات.

النوع الأول وجاء بمقاس ١٠x ١٠ سم، ويشغل الجزء الداخلى للمستطيل الرأسى فى صورة صفين رأسيين من البلاطات التى تضم عشرين صفا من البلاطات الأفقية، بالإضافة إلى ثلث صف أفقى علوى يعمل على غلق المساحة الزخرفية بين زخارف هذا النوع من البلاطات وبين زخارف النوع الثانى.

وقوام تصميم هذا النوع تقسيم مساحة البلاطة إلى مثلثين زخرفيين متلاصقين، نفذ كل منهما بلون مُغاير للأخر، حيث جاء النصف الأول باللون الأبيض بينما جاء النصف الثانى باللون الأسود، وركبت هذه البلاطات بوضعية معينة بحيث يظهر التصميم العام لها على هيئة مربعات رأسية مفرغة قائمة على زواياها منفذة باللون الأسود وذلك على أرضية بيضاء اللون، بحيث تبدو هذه المربعات وكأنها تحصر بداخلها مربعات أصغر منها ذات لون أبيض وتحصر خارجها أشكال مثلثات متقابلة الرؤوس.

وهى بذلك تتطابق مع البلاطات المماثلة لها بكسوة جانبى الكتفين البارزين بكتلة المدخل، إلا ان الاختلاف الوحيد بينهما هو تغير وضعية البلاطات مما نتج عنه تغير الخطة اللونية للتصميم العام، حيث نفذت المربعات المفرغة باللون الأبيض على أرضية سوداء اللون وذلك بكسوة جانبى الكتفين البارزين لكتلة المدخل، أما فى هذه الكسوة فقد جاءت هذه المربعات باللون الأسود على أرضية بيضاء.

النوع الثانى فجاء بمقاس ١٥x ١٥ سم، وتضم بلاطاته تـصميمين مختلفـين، **الأول** يشغل الصف الرأسى الخارجى للمستطيل خارج حدود زخرفة النوع الأول من البلاطات بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى صفين أفقيين فى أسفل وأعلى نوع البلاطات الأول، ويتكون كـل صف من هذين الصفين من بلاطتين نُفذ بكل منهما تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٢).

أما **التصميم الثانى** فقوامه شكل الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية التى تتخـذ هيئـة مخروطية وسطى (شكل رقم ٤٧)، ويشغل هذا التصميم قمة الكسوة الخزفية أعلى مساحة كـل من التصميمين السابقين، حيث تظهر فى صورة صف أفقى يتكون من بلاطتين فقط، يحـددا نهاية هذه الكسوة من أعلى، وهى بذلك تظهر كامتداد لصف البلاطات الأفقى الذى يضم نفس التصميم بكسوة جانبى الكتفين البارزين بكتلة المدخل.

بالنسبة للكسوة الخزفية بجانبى فتحة باب الدخول فتبدأ من مستوى أعلى المكـسلتين إلى العقد المستقيم لدخلة فتحة الباب، ونفذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠x ١٠ سم، وكانت تشغل المساحة الجدارية كلها لهذين الجزئين فيما يعلو مستوى المكسلتين، حيث يشغل المساحة السفلية بكل من الجدارين تربيعة رخامية تمتد مع مستوى إرتفاع المكسلتين.

وقد كانت هذه الكسوة تتكون من ستة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم فيما بينها ستة وعشرين صف من البلاطات الرأسية، إلا أن بعض هذه البلاطات فُقدت تماماً وخاصـة تلك التى بالصفوف الأفقية السفلية، حيث لم يتبق بكسوة الجانب الأيمن للباب سوى عـشرين صف أفقى، وبكسوة الجانب الأخر سبعة عشر صف أفقى فقط.

ويشغل هذه الكسوة البلاطات ذات اللونين الأبيض والأسود الذى يقسم كـلا منهمـا مساحة البلاطة إلى قسمين كل قسم منهما يتخذ هيئة مثلثة، ووضعت هذه البلاطات بطريقـة معينة إلى جوار بعضها البعض بحيث يتلاقى كل لونين متشابهين معاً نحو داخل البلاطة فى صورة مثلث متكامل، ليظهر بذلك التصميم العام لهذه الكسوة فى صورة أشرطة تتخذ هيئـة عرضية منكسرة، تظهر تارة باللون الأبيض وتارة أخرى باللون الأسود وذلك بالتبادل فيمـا بينهما على غرار زخرفة نظام الأبلق.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

يمثل هـذا القسم الجزء العلوى من كتلة المدخل ويبدأ من أعلى العتب الرخامى الذى يعلو فتحة باب الدخول للمسجد ويمتد لأعلى إلى نهاية الجدار عند السقف الخشبى الذى يسقف هـذه الخرجة. يشغل هـذا القسم هيئة العقد الثلاثى الذى يتوج كتلة المـدخل والـذى نُفـذ بالأحجار التى ترتكز على عمودين جانبيين من الرخـام، اللذان يرتكـزا بـدوريهما علـى عضادتـى[١] المـدخل[٢]، ويزخرف باطن هذا العقد جفـت لاعـب[٣] ذو ميمـات مُنفـذ بألاشرطة السوداء اللون وذلك على أرضية بيضاء، ويشغل كوشتى العقد فسيفساء[٤] خزفيـة تظهر فى صورة مجموعة من الدوائر المتداخلة مع بعضها البعض، وجـاء ذلـك بـالألوان الأحمر، والأسود، والأبيض، وهى تظهر بحالة سيئة حيث اختفت أجزاء كبيرة من زخارفها .

يحدد هيئة هذا العقد من الداخل – أسفل كتلة العقد مباشرة – إطار من البلاطات فـى صورة شريط يتكون من صف واحد من البلاطات التى تتخذ نفـس هيئـة العقـد الثلاثـى الخارجى، ونفذت بلاطات هذا الإطار بمقاس ١٥x ١٥ سم، وقوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، كما تمتد هذه البلاطات لتشغل مساحة رجلى العقـد الثلاثـى، وذلـك خلـف العمودين الرخاميين و على جانب كل منهما.

ويحيط بهـذا العقد من الخارج إطار على هيئة مربع غير مكتمل الأضلاع، يتكـون من ثلاثة أضلاع عبارة عن ضلعين جانبين ملاصقين لهذا العقد على يمينه ويساره، ثم ضلع علوى ملاصق لقمة العقد من أعلى، وتشغل مساحة هـذا الإطار بلاطات مقاس ٢٠ x ٢٠سم

([١]) العضدة: هى فى المصطلح الأثرى المعمارى فى معناها العام هى مدماك تأسيس، أو كتف باب أو نافذة، ودعامة جدار أو عقد، وكل ما يعضد ويدعم من أى ناحية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمـارة، ص ١٩٠.

([٢]) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٧٦.

([٣]) جفت: الجمع جفوت، وهى عبارة عن زخرفة بارزة منحوتة فى الحجر- وغيره من المواد- على شـكل إطار أو سلسلة حول الفتحات من النوافذ والأبواب والإيوانات وغالباً ما تتخلله ميمات ذات أشـكال مختلفـة (مستديرة، أو مسدسة، أو مثمنة) على أبعاد منتظمة، هذا ويطلق على الجفت ذو الميمات اسم " جفت لاعب ". عبد اللطيف إبراهيم علي: وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، ص ٢٢٧.

([٤]) الفسيفساء: نوع من أنواع الزخرفة يقوم على تكوين أشكال فنية مختلفة تعمل بواسطة قطع أو فـصوص صغيرة من مواد متعددة ذات ألوان شتى. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢١٤.

ركبت على زواياها، وقوام تصميمها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويأطر هـذه البلاطات من الخارج أطر رخامية .

وبالنسبة للكسوة الداخلية بهذا العقد داخل إطار صف البلاطات التى تحدد هيئة العقـد من الداخل، فقد تم تقسيمها زخرفياً إلى ثلاثة أقسام رأسية عبارة عن تكوين مركزى أوسـط وقسمين طرفيين على جانبى هذا التكوين المركزى.

يشغل التكوين المركزى أسفل أوسط العقد الثلاثى مباشرة (لوحـة رقـم ٨٠)، وهـو عبارة عن دخلة باتساع ١,٥ م، وعمق ٢٠ سم، ويتوج هذه الدخلة عقد نصف دائرى يرتكـز على عمودين مستدرين من الرخام، وزين كيان العقد بوزرات من الرخام بـاللون الأبـيض، والأسود، والأحمر بالتبادل فيما بينهم، وجاءت زخارف كوشتى العقد لهذه الدخلـة مطابقـة لزخارف كوشتى العقد المدائنى الرئيسى، حيث نفذت عن طريق الفسيفساء الخزفية، وهى فى حالة جيدة حيث تظهر بها الأشكال الهندسية بوضوح من حيث الدوائر التى يشغلها أشـرطة تشع من مركزها فى صورة أقرب إلى الأطباق النجمية، وذلك باللون الأسـود، والأبـيض، والأحمر وتحصر هذه الدوائر فيما بينها أشكال دوائر أصغر حجما تحـصر بـداخلها شـكل رباعى، كما تحصر كذلك أشكال معينات ومثلثات صغيرة الحجم.

تشتمل هذه الدخلة على كسوة خزفية تتضمن ثلاثة أنواع من التكوينات التى تـشغل مساحة الدخلة كلها بما فيها باطن العقد النصف دائرى الذى يتوجها، وكذلك باطن هذه الدخلة المعمارية على جانبى العمودين الرخاميين اللذين يحملا عقد هـذه الدخلـة، ونفـذت هـذه التكوينات ببلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم، وذلك فيما عدا المساحة التى يشغلها اللوح الرخامى الذى يتضمن النص التأسيسى للمسجد.

التكوين الأول من هذه التكوينات الثلاثة عبارة عن تصميم الشرافات المنفذة بـالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، ويشغل هذا التصميم المساحة السفلى لكيان الدخلة المعماريـة وذلك حول لوحة النص التأسيسى فى صورة صف أفقى من أعلى ومـن أسـفل، وصـفين رأسيين على جانبى لوحة النص التأسيسى.

ونلاحظ وجود نصف بلاطة رأسية تحمل زخارف نباتية مختلفة عن هذا التـصميم، حيث تضم أفرع نباتية وأزهار باللون الأزرق، والأصفر، والأخضر وذلـك علـى أرضـية

بيضاء اللون، ويشغل هذا الجزء من البلاطة منتصف الصف الأفقى أسفل لوحة النص التأسيسى.

التكوين الثانى عبارة عن صف أفقي واحد من البلاطات التى تأتى أعلى بلاطات التكوين الأول وتنتهى عند مستوى بداية تاجي العمودين الرخاميين، و قوام زخرفة هذا التصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

التكوين الثالث والأخير بكسوة هذه الدخلة فيشغل المساحة العلوية منها، حيث يبدأ من أعلى التكوين السابق عند مستوى بداية تاجي العمودين الرخاميين ليشغل قمة العقد النصف دائرى وكذلك باطن هذا العقد، كما يمتد هذا التكوين ليشغل باطن الدخلة المعمارية على جانبى العمودين الرخاميين، ويتشابه هذا التكوين مع التكوين الأول الذى يشغل المساحة السفلى بهذه الدخلة، وذلك من حيث التصميم العام، والموضوع الزخرفى حيث يعتمد هذا التكوين على تصميم زخرفى أخر لأشكال الشرافات، إلا أن هذا التصميم جاء مختلف من حيث التنفيذ عن التصميم الأول.

يتكون هذا التصميم (شكل رقم ٥٠) من زهرة نباتية وسطى خماسية تتخذ هيئة المروحة النخيلية، وقد لون كل من الورقتين السفليتين باللون الأصفر، يعلوهما ورقتين رسمتا باللون البنى يحصرا فيما بينهما الورقة النباتية الخامسة التى جاءت باللون الأخضر الذى يضم بمركزة اللون الأصفر، وتخرج هذه الزهرة من فرعين نباتيين متلامسين متدابرين يتخذ كل منهما هيئة مقوسة من أسفل الزهرة النباتية ثم يتجه إلى أعلى عند قمة البلاطة ليتخذ بذلك هيئة ورقة نصف ثلاثية تجد متمماتها بالبلاطة المجاورة لها، وجاء نصف الورقة الثلاثية باللون الأزرق الذى يضم بداخلة خط رفيع من اللون الأبيض، ويشغل المساحة فيما بين الفرعين النباتيين وحواف البلاطة شكل نباتي ثلاثي بسيط نفذا باللون البنى، كما يشغل ركنى البلاطة من أسفل ربعي دائرة نفذتا باللون الأخضر يحصران فيما بينهما فى أواسط البلاطة أسفل تقويس الفرعين النباتيين شكلا نباتيا بسيطا، عبارة عن نصف وردة نفذت باللون الأصفر ونفذ مركزها باللون الأخضر، وحددت الألوان فى التكوين بخط رفيع من اللون البنى المحروق وجاءت الأرضية كلها بيضاء اللون.

أما القسمان الطرفيان فيقعا على جانبى الدخلة الوسطى التى تمثل القسم الأوسط من أقسام العقد الثلاثى، وجاء كلا منهما متطابقاً مع الأخر سواء فى المساحة التى يشغلها، أو فى

التصميم العام، أو التكوينات التى تشغلها، حيث يشغل كلا منهما مساحة تتخذ هيئة المستطيل الطولى الذى يبدأ من أعلى العتب الرخامى لفتحة الباب وينتهى عند نهاية العمودين الرخاميين اللذين يحملا العقد النصف مستدير الذى يتوج القسم الأوسط، ويعلو هذه المساحة المستطيلة مساحة زخرفية أخرى تتخذ هيئة ربع دائرة، وينحصر كل من هذين القسمين بين دخلة القسم الأوسط وبين الشريط الذى يأطر العقد الثلاثى من الداخل. ويشغل كل من هذين القسمين نوعين من التكوينات التى جاءت على بلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم.

بالنسبة **للتكوين الأول** فيشغل الجزء السفلى الذى يتخذ هيئة المستطيل الطولى، ويتألف تصميمه من أشكال الشرافات التى تتخذ هيئة المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠)، كما يقطع كل من القسمين دعامة رخامية طولية تسير بالتوازى مع الأعمدة الرخامية بكيان العقد الثلاثى.

أما **التكوين الثانى** فيشغل المساحة العلوية التى تتخذ هيئة ربع دائرة، ويحدده من الخارج شريط مُنفذ من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويتألف هذا التكوين من مجموعة زخارف نباتية كثيفة تضم أفرع نباتية، وأنواع مختلفة من الأزهار (شكل رقم ٥١)، حيث قام المزخرف بتوزيع هذه العناصر توزيعا زخرفيا متماثلا فقام بتقسيم التصميم إلى ثلاثة أقسام رأسية، عبارة عن مساحة وسطى على جانبيها مساحتين طرفيتين.

بالنسبة للمساحة الوسطى الرأسية فتتألف من شكل نباتى مركزى يتفرع منه نحو الأعلى تصميم زهرة اللاله، كما يتفرع منه نحو الأسفل زهرة نباتية مركبة. وجاءت كل من المساحتين الجانبيتين الطرفيتين متشابهتين التصميم، حيث يشغل كل منهما ثلاثة عناصر زخرفية عبارة عن زهرة القرنفل، ثم زهرة بسيطة تتألف من ست بتلات، ثم زهرة مركبة كبيرة الحجم، وذلك على الترتيب من أعلى التصميم إلى أسفلة، وترتبط هذه العناصر مع عناصر القسم الأوسط عن طريق الأفرع النباتية الحلزونية الشكل. كما يشغل جانبى التصميم نصف ورقتين نباتيتين يحصرا الزهرة الوسطى ذات البتلات الست فيما بينهما، ونفذت الأزهار باللون الأزرق، والأصفر، بينما جاءت الأفرع النباتية باللون الأخضر، وجاءت أرضية البلاطة بيضاء اللون تكاد لا تظهر من عظم كثافة العناصر الزخرفية بهذا التصميم.

والجزء الأخير بهذه الكسوة يتمثل فى قمة باطن العقد الثلاثى، الذى يشغل مساحة صغيرة تنحصر بين الحدود العلوية للعقد النصف دائرى للدخلة التى تشغل القسم الأوسط لهيئة العقد الثلاثى، وبين الشريط الذى يحدد كيان العقد الثلاثى من الداخل.

يشغل هذا الجزء بلاطات محدودة العدد مقاس ١٥ x ١٥ سم، وتشتمل هذه البلاطات على قوام متكرر يتكون من الزخارف النباتية الكثيفة التى تضم زهرة اللاله، وزهرة القرنفل، والأزهار المركبة، والأزهار البسيطة، وترتبط هذه العناصر مع بعضها البعض عن طريق الأفرع النباتية الحلزونية الشكل (شكل رقم ٥١).

بالرغم من صغر مساحة هذه الكسوة إلا أنها ذات شأن عظيم وبالغ الأهمية، حيث ضمت بلاطات هذه الكسوة توقيع الخزاف الذى قام بصنعتها، وذلك فى البلاطة الوسطى للصف السفلى بهذه الكسوة حيث قام المزخرف بتفريغ مركز البلاطة من العناصر الزخرفية واستبدلها بتوقيعه بما نصه " عمل الاسطا(١) الحاج مسعود السبع "(٢)، وجاء ذلك بالخط النسخ الصغير المُنفذ باللون البنى، واللون الأصفر الذى استخدم لغلق مساحات الأحرف المفرغة (لوحة رقم ٨١)(شكل رقم ٥٢).

ثانياً:الكسوة الخزفية المتبقية بداخل المسجد:

يشتمل هذا المسجد من الداخل على مساحات كبيرة ممتدة زخرفت بالبلاطات الخزفية، حيث تشتمل حوائط المسجد الداخلية على كسوة خزفية تغشى الجدران الأربعة، وهو ما نصت علية وثيقة وقفية المسجد حيث ذكرت ما نصه "... وبجوانبه الأربعة الدايرة به نادير منقوش من أنواع القيشانى الملونات كذلك وبحايط صدرة يمنة المحراب ويسرته "(٣).

(١) أسطى: لقب يطلق على أصحاب الحرف، وهو تحريف للقب " أستاذ " فى العصور الحديثة، ولفظة " أستاذ " معربة عن كلمة أستاذ الفارسية، التى معناها السيد أو المشهور بعملة، وقد استعملت أستاذ فى اللغة العربية بمعنى الماهر أى بنفس المعنى تقريباً، وقد استعملت هذه اللفظة فى الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة حيث جرت العادة فى بعض العصور أن تطلق على كل من أتقن مهنته وبلغ درجة رفيعة فيها. أنظر، حسن الباشا: الفنون الإسلامية، جـ ١، ص ٥٩.

(٢) جاءت فى بعض المراجع بما نصه " عمل كاتبة الحاج مسعود السبع " وهو غير مطابق للواقع. راجع، أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٦٨، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة، جـ ١، (القاهرة – ١٩٤٦)، ص ٣٢٧، سعاد ماهر: مساجد مصر، ص ٢٢٦. إلا أن الأستاذ حسن عبد الوهاب عاد وذكرها فى بحث أخر له بما نصه " عمل الأسطا الحاج مسعود السبع " راجع، توقيعات الصناع، ص ٥٥٧. كما ذكرها ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢، ٦٣. لوحة رقم ٣٩، ص ٢٦١. بنصها الصحيح المطابق للواقع.

(٣) وثيقة عبد الباقى جوربجى رقم ٢٣٨٣ أوقاف، سطر رقم ٦٣.

تتضمن هذه الكسوة تصميمات وتكوينات زخرفية متنوعة ومختلفة، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أن هذه التصميمات جاءت متناغمة فيما بينها، حيث اعتمد المزخـرف علـى التقسيم الهندسي لهذه الكسوة فقام باستخدام أشكال المستطيلات المختلفة الأبعـاد كـلا منهـا بحسب المساحة المراد زخرفتها، وذلك مع مراعاة النسبة والتناسـب بـين مقاسـات هـذه المستطيلات، وقد جاءت هذه المستطيلات التى تشتمل على قوام الزخرفة الرئيسية للمـسجد على أرضية زخرفيه سواء كانت من البلاطات الخزفية أو من التربيعات الرخامية. وسـوف نتناول دراسة هذه الكسوة كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الشرقى.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الغربى.

رابعاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الغربى.

أولا: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الشرقى:

يمثل الجدار الجنوبى الشرقى جدار القبلة بهذا المسجد، مما جعل المزخـرف يوليـه عناية خاصة واهتماما بالغا فقام بتغشية أغلب مساحة هذا الجدار بالبلاطات الخزفية، حيـث نرى هذه البلاطات تمتد بطول هذا الجدار من الجنوب إلى الشرق، وتبدأ من أسفل الجـدار عند مستوى أرضية المسجد، وتمتد لأعلى مع إرتفاع الجدار حتى تنتهى قبيل السقف بقليـل، وذلك عند المستوى السفلى لفتحات النوافذ التى تعلو المحراب، ويحدد هذه الكسوة من أعلـى إطار عبارة عن شريط أفقى من البلاطات الخزفية مقاس ١٥x ١٥ سم، التـى تتخـذ هيئـة الشرافات ذات المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠).

ونظراً لكبر المساحة الزخرفية الممتدة بهذا الجدار عمد المزخرف إلى تقـسيم هـذه الكسوة إلى مستويين أفقيين، المستوى الأول وهو المستوى السفلى ويبدء من مستوى أرضية المسجد وينتهى أعلى مستوى فتحتى باب الدخول لكل من الحجرتين الواقعتين بهذا الجـدار، والمستوى الثانى وهو المستوى العلوى الذى يبدء مباشرة أعلى المستوى الأول دون وجـود فاصل بينها وينتهى قبيل سقف المسجد.

كما اعتمد المزخرف على تقسيم كل من المستويين إلى مجموعة من التصميمات التى تنحصر داخل قوالب مستطيلة الشكل، وتتميز هذه الأشكال المستطيلة بالتناغم والتناسب فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين المساحة الكلية من جهة أخرى، وتظهر هذه التصميمات مرتكزة على أرضية من البلاطات الخزفية الحديثة العهد مقاس ١٥x ١٥ سم، والتى تشغل المساحات البينية لهذه التصميمات.

يعتمد تصميم هذه البلاطات الحديثة على تقسيم كل بلاطة إلى مثلثين متقابلين ترك أحدهما باللون الأبيض بدون زخرفة، ونفذ بالمثلث الثانى مجموعة من الزخارف النباتية المحورة التى تتخذ هيئة شكل نصف مخروطى مفصص بكل من ضلعي المثلث المتمثلين فى حافتي البلاطة، وتشغل المساحة فيما بين هذين الشكلين أشكال بيضاوية تضم زخارف نباتية محورة، ونفذ ذلك باللون اللبني على أرضية بيضاء (شكل رقم ٥٣).

وبالنسبة للكسوة الخزفية الأصلية المتبقية بهذا الجدار، سنتناولها بالدراسة من خلال تقسيم هذا الجدار تبعاً للتقسيم المعمارى له وذلك كما يلى:-

١- الكسوة الخزفية بالمحراب.
٢- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يمين المحراب.
٣- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يسار المحراب.

١- الكسوة الخزفية بالمحراب[١]:

يتوسط هذا المحراب جدار القبلة، وهو عبارة عن دخلة يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام[٢]، وتتخذ هذه الدخلة هيئة حنية نصف دائرية يبلغ عمقها ٩٥ سم، وارتفاعها ٤ م، واتساعها ١,٢ م، وتنتهى من أعلى بطاقية معقودة بعقد نصف دائرى، وتتمثل الكسوة الخزفية المتبقية بهذا المحراب فى الكسوة التى تشغل مساحة الحنية النصف دائرية،

---

(١) ذكر حسن عبد الوهاب أن هذا المحراب يغشيه بلاطات من القاشانى، حيث جاء فى الترتيب الثامن بين المحاريب التى تغشيها بلاطات القاشانى.أنظر: القاشانى فى الآثار العربية، ص ٣٩٥.

(٢) يعتبر كل من العمودين الرخاميين الحاملين لطاقية المحراب من أهم ما يميزا محراب هذا المسجد، حيث يعدا من أبدع نماذج الأعمدة الموجودة بمصر بصفة عامة وبالإسكندرية بصفة خاصة. أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٧٢.

وفى الشريط الكتابى الفاصل الذى يفصل بين حنية المحراب وبين طاقيته، بالإضافة إلى كسوة باطن العقد المدبب الذى يتوج دخلة المحراب.

بالنسبة للكسوة التى تشغل باطن العقد المدبب فتتألف من زخرفة الجفت اللاعب ذو الميمات المنفذ بالأشرطة الرفيعة التى تتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون وذلك على أرضية من بلاطات القاشانى الأبيض اللون.

أما بالنسبة للشريط الكتابى الذى يقع أسفل طاقية المحراب فيشغله كتابة منفذة بالخط الكوفى المربع متمثلة فى شهادة التوحيد "لا إله إلا الله محمد رسول الله "، ونفذ ذلك بأشرطة البلاطات السوداء اللون على أرضية مدهونة باللون الأصفر الذهبي.

أما الكسوة الخزفية الرئيسة بالمحراب تشغل كامل الدخلة النصف دائرية، وتبدأ من أسفل أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى حدود الشريط الكتابى الذى يفصل بينها وبين طاقية المحراب (لوحة رقم ٨٢).

تعتمد الخطة الزخرفية بدخلة المحراب على القطاعات الهندسية، حيث قام المزخرف بتنفيذ ستة أشكال هندسية مستطيلة الشكل ذات أبعاد مختلفة، يلتف حول كل منهم إطار مصنوع من الرخام الأبيض، وقد قسم المزخرف هذه الأشكال الستة إلى قسمين، قسم سفلى ويشغل مساحة الثلث السفلى من الدخلة، ويضم ثلاثة مستطيلات أكبرها أوسطها حيث يشغل صدر دخلة المحراب فى جزئها السفلى، والثانى قسم علوى ويشغل باقى مساحة المحراب العلوية، ويضم أيضاً ثلاثة مستطيلات جاءت متطابقة مع مستطيلات القسم السفلى، وذلك من حيث المساحة الرأسية التى يشغلها كل مستطيل منهم.

ونلاحظ براعة المزخرف فى إخراج هذا التقسيم الهندسي حيث أجاد فى إستخدام الأبعاد والمساحات المستطيلة التى تتناسب مع المساحة الكلية لكسوة المحراب من جهة، وتتناسب مع بعضها البعض من جهة أخرى، وهو ما يتضح من خلال الأرضية الخزفية التى جاءت عليها هذه الأشكال، حيث تتطابق المسافات بين أشكال المستطيلات - سواء كانت المسافات الأفقية أو الرأسية - مع بعضها البعض، وأيضاً تتطابق هذه المسافات مع المسافات الخارجية فيما بين نهاية هذه الأشكال المستطيلة وبين نهاية دخلة المحراب المعمارية، حيث يشغل كل من هذه المسافات صف من البلاطات المربعة مقاس ١٥x ١٥ سم، ذلك فيما عدا

المسافة السفلية التى تنحصر فيما بين حدود المستطيلات السفلية من أسـفل وبـين مـستوى أرضية المسجد، حيث يشغلها صف وربع الصف من هذه البلاطات، وقد جاءت هذه البلاطات التى تمثل الأرضية بنمط زخرفى متكرر يحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

أما بالنسبة لتصميمات البلاطات التى تشغل هذه التكوينات المستطيلة الـسته، فتـضم ثلاثة أنواع من التصميمات. **التصميم الأول** يتألف من تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل كيان بلاطات المستطيلات الثلاثة التى تمثل القسم السفلى لحنية المحراب.

التصميم الثانى يشغل كل من مساحة المستطيلين الطوليين الطرفيين من المستطيلات الثلاثة التى تمثل القسم العلوى لحنية المحراب، وتتألف هذه البلاطات من تصميم متكرر نفـذ على بلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم، (لوحة رقم ٨٣)، وقوامه الورقة النباتية المركبـة المـسننة الشكل التى تشغل معظم حيز البلاطة والتى جاءت باللون الأخضر الزرعى وتضم بـداخلها زهرة اللاله المنفذة باللون الأزرق، واللون الأصفر، وذلك على أرضـية بيـضاء خاصـة بالورقة النباتية المركبة.

يشغل مساحة التصميم الذى يعلو هذه الورقة النباتية المركبة فرعا نباتيا بسيطا أزرق اللون، بينما يشغل المساحة أسفل هذه الورقة زخارف نباتية عبارة عن زهرة اللاله، وزهـرة القرنفل بالإضافة إلى أوراق نباتية بسيطة مسننة الشكل، ونفذت هذه الزخارف باللون الأزرق واللون الأصفر.

ويوجد بجانبى البلاطة زهرة نباتية بسيطة ثلاثية الشكل مرسومه بـاللون الأصـفر، ويشغل الجانب المقابل نصف زهرة ذات ثمان بتلات نفذت باللون الأزرق، ويعلو ذلك مباشرة نصف ورقة نباتية ثلاثية صفراء اللون. ويحدد عناصر التصميم خط رفيع من اللون البنى، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض (شكل رقم ٥٤)[١].

---

(١) ذكر عبد العزيز محمود الأعرج أن هذا التصميم يوجد بكل من الكسوة الخزفية بمسجد الحـاج إبـراهيم تربانة بالأسكندرية، وبالكسوة الخزفية بمسجد دومقسيس – وقد أطلق على مسجد دومقسيس أسم " دوميتس " كما ذكر أن تاريخه يرجع إلى عام (١٧٠٤ م) – إلا أننا لم نجد مثل هذا التصميم أو أية أثـار تـدل علـى وجودة بكل من الكسوتين الخزفيتين، ولذا ربما يكون هذا التصميم كان موجوداً بالفعل وقد أندثر أو سـقطت بلاطاته، أو أن الأمر قد أختلط على الباحث مع تصميم زخرفى أخر.راجع، الزليج فى العمارة الإسـلامية، ص ٥٦.

يتضح بهذا التصميم محاولة المزخرف تقليد التصميمات التركية سواء من حيث التصميم العام، أو من حيث العناصر الزخرفية التى جاءت هنا تعتمد على العناصر النباتية حيث الورقة النباتية المركبة المنفذة بالأسلوب التركى، وأيضاً زهرة القرنفل وزهرة اللاله اللتان يعدا من مميزات الأسلوب التركى، بالإضافة إلى الخطة اللونية التى جاءت تقليداً صريحاً للخطة اللونية التركية حيث نرى اللون الأزرق، واللون الأصفر، واللون الأخضر الزرعى الذى يعد من مميزات الأسلوب التركى خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى(١)، ذلك بالإضافة إلى الأرضية البيضاء التى تأتى عليها هذه العناصر الزخرفية.

على الرغم من الأسلوب التركى المتبع فى هذا التصميم إلا ان هذه البلاطات قد صُنعت وفقاً للأسلوب المحلى، حيث نرى لون العجينة المائل إلى الاحمرار، بالإضافة إلى وجود النقاط الثلاث التى تتخذ هيئة مثلثة وتبرز قليلاً عن سمت البلاطة ويظهر من خلالها لون عجينة البلاطة، وهى النقاط المعروفة باسم رجل الديك.

تتطابق هذه البلاطة من حيث الأسلوب الصناعى، والتصميم العام، عناصرها الداخلية، والخطة اللونية مع بلاطات الكسوة الخزفية بمئذنة ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر، وأيضاً فى الكسوة الخزفية بقصر أحمد باى بقسنطينة بالجزائر(٢).

التصميم الثالث فيشغل حيز المستطيل الأوسط الذى يمثل صدر حنية المحراب بالقسم العلوى بهذه الكسوة، وهو عبارة عن لوحة خزفية تتكون من خمسين بلاطة متجاورة مع بعضها البعض، وذلك فى صورة خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيا بينها عشر صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٨٤)(شكل رقم ٥٥).

ويتألف التصميم الزخرفى لهذه اللوحة من زهرية وسطى كمثرية الشكل ذات بدن منتفخ ورقبة مسحوبه، وترتكز هذه الزهرية على قاعدة تتشكل من فرعين نباتيين يحصرا بينهما ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو أسفل التكوين.

---

(١) سعاد ماهر محمد: مساجد مصر، ج ٥، ص ٢٢.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٥.

ويزخرف بدن الزهرية شريط أفقى يضم أزهار القرنفل الصغيرة، ويأتى أسفل ذلك شريط أخر يضم أشكال عقود نصف دائرية، ثم يشغل باقى بدن الزهرية خطوط طولية مفصصة تبدأ من أسفل البدن بطرف مدبب وتتجه نحو هيئة العقود النصف دائرية لتتخذ نهاية ثلاثية الشكل، ويوجد بداخل هذه الأوراق أزهار صغيرة الحجم.

بينما يشغل رقبة الزهرية زخارف نباتية بسيطة تتخذ هيئة رأسية، وينبثق من فوهة الزهرية أوراق الساز التى تضم بداخلها زهور اللاله والوريدات ولبزهور الشمسية، وكذا الأفرع النباتية الممتدة التى تحمل فيما بينها أشكال وأحجام مختلفة من الأزهار والأوراق النباتية، ونفذت هذه الزخارف النباتية على هيئة لفائف حلزونية الشكل.

وترتكز الزهرية على قاعدة مستطيلة متدرجة، حيث تبدأ من أسفل التصميم بقاعدة مستقيمة ترتكز على شريط أفقى يضم عقود نصف دائرية، ويضم هذا الشريط بدوره أوراق نباتية مطولة مفصصة تتطابق مع الأوراق النباتية التى تشغل أسفل بدن الزهرية، وينبثق من هذه القاعدة أفرع وأوراق نباتية تحصر فى منتصفها زهرة الرمان، ويرتكز على هذه الأفرع والأوراق القاعدة المستطيلة الثانية وهى أقل طولا من القاعدة السفلية، ويزخرف هذه القاعدة شريطان أفقيان يشغل كل منهما عقودا نصف دائرية، ويأتى فوق هذه القاعدة مباشرة القاعدة الثالثة والأخيرة وهى أصغر حجما من القاعدتين السابقتين وتتألف من شريطين أفقيين خاليين من الزخارف، ويرتكز على هذه القاعدة الفرعان النباتيان الحاملان للزهرية المركزية.

يأتى هذا التصميم داخل عقد مفصص منفذ بالأفرع النباتية التى تتخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية المتصلة مع بعضها، ويتوج قمة هذا العقد فى المنتصف هلال بداخلة ورقة نباتية مركبة، بينما يرتكز كيان العقد على عمودين غير مكتملين يشغلا الحافتين الجانبيتين للتصميم، ويتكون كل عمود منهما من تيجان وقواعد جرسيه الشكل وبدن خالى من الزخارف، ويتقاطع مع بدن كل منهما أوراق نباتية تتألف من أنصاف المراوح النخيلية التى تتخذ هيئة شريط زخرفى رأسى يتجه نحو داخل التصميم، كما يشغل كوشتى هذا العقد المفصص أفرع نباتية حلزونية الشكل تنبثق منها أوراق نباتية وتتداخل مع بعضها البعض. وبالنسبة للخطة اللونية بهذا التصميم فقد ضمت العديد من الألوان حيث جاءت عناصره باللون الأزرق، واللون الأصفر المائل إلى اللون البرتقالى، واللون البنى، واللون الأخضر النحاسي، بالإضافة إلى اللون الأبيض الذى يشغل أرضية التصميم.

يظهر من خلال ذلك التأثير الأوروبي المتبع فى تنفيذ هذه اللوحة، وذلك مـن حيـث طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية، التى اعتمد المزخرف على الأسلوب الاوروبى الذى ساد تلك الفترة وابتعد عن محاكاة الأسلوب التركى، لذا لم تظهر العناصر التركية المعتادة بهذه اللوحة، وقد تم تنفيذ هذه العناصر بأسلوب الباروك[1]، والروكوكو[2]،وذلك فيما عدا استخدام عناصر الهلال، والأوراق النباتية الثلاثية المفصصة، وهيئة العقد المفصص من تـأثيرات الأسـلوب التركى، وفيما عدا ذلك فهو يتطابق مع أسلوب الباروك والروكوكو، حيث كثـرة العناصـر الزخرفية وتشعبها، ووجود اللفائف الحلزونية المنفذة بالزخارف النباتية المصنوعة من أوراق كورنثية الشكل.

تتطابق هذه اللوحة مع مجموعة من اللوحات استخدمت بكسوة أماكن مختلفة بالرواق الشمالي والجنوبى المطلين على الصحن بقصر باردو بالجزائر[3]، كما توجد مجموعة كبيرة أخرى من هذه اللوحات محفوظة فى متحف باردو بتونس، وأخرى فى متحف الخزف بتونس أيضا، وفى دار ابن عبد الله بالمدينة نفسها[4].

أما بالنسبة لزخرفة الجزء العلوى أعلى العقد المدبب الذى يتوج دخلة المحراب، فقـد اقتصرت على مساحة جدارية تتخذ هيئة مستطيلة يشغلها ثلاثة أشكال هندسية أفقية متجاورة، الشكل الأوسط منهم يتخذ هيئة مربعة، أما الشكلان الطرفيان فيتخذ كل منهما هيئة مستطيلة.

([1]) الباروك: يطلق مؤرخو الفنون كلمة باروك "baroque" على الطراز الفنى الذى ساد أوروبا فى الفتـرة (١٦٠٠ / ١٧٥٠ م)، وهى كلمة مصدرها أسباني "barruco" وتطلق على اللؤلؤة المشوهة غير المنتظمـة، واستخدم هذا الوصف للتعبير عن الفنون المخالفة للتقاليد السائدة والمناهضة لمفهوم الفن الكلاسيكي آنـذاك. أنظر، نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب فى العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ١٤٧.

([2]) روكوكو: يقصد به الطراز المعمارى الذى أنتشر فى أوروبا خلال القرن الثامن عشر الميلادى بعد طراز الباروك، وأمتاز بكثرة الزخرفة والتنميق، وقد جاء إنتشاره بصفة خاصة فـى العمـارة الداخليـة وفنونهـا الزخرفية على عهد لويس الخامس عشر فى فرنسا من مطلع القرن الثامن عشر الميلادى، ومن أهم المميزات الفنية هذا الطراز الدقة المتناهية، واستخدام الأشكال الطبيعية المختلفة كالقواقع والقراطيس والزهـور و ولا سيما فى زخرفة القاعات وقطع الأثاث، وقد أمتد هذا الطراز من فرنسا إلى بلاد أوروبية أخرى مثل ألمانيـا والنمسا وانجلترا. ويعرف القرن الثامن عشر الميلادى فى عالم الفن بأنة عصر الروكوكو. أنظـر، عاصـم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٢٦.

([3]) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٩٠.

([4]) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٩١.

يزين كل من هذه الأشكال الهندسية الثلاثة تصميم الأطباق النجمية الكاملة أو أجزائها، ونُفذ ذلك بالرخام الأبيض، والأحمر، والأسود اللون، ويحدد الإطار الخارجي لكل من الشكلين المستطيلين الطرفيين شريط يتألف من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يلي ذلك شريط أفقي من البلاطات المربعة مقاس ١٥x ١٥ سم، قوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويمثل هذا الشريط الجزء العلوى الأفقي من الإطار الذى يحيط بكتلة المحراب على جانبى العمودين الرخاميين مباشرة، ويبدء من مستوى أرضية المسجد فى صورة شريطين رأسيين يتكون كل منهما من صف من البلاطات التى تحمل نفس زخارف الشريط الأفقى، وينتهى كل منهم عند طرفي الشريط الزخرفى الأفقى العلوى.

يشغل المساحة بين هذا الإطار وبين الإطار الأفقى الذى يحدد كسوة جدار القبلة من أعلى والذى يتخذ هيئة الشرافات صفا أفقيا واحدا من البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، هذا وتمتد بلاطات الإطار الأفقى الذى يحمل زخرفة الشرافات ليحيط بالنافذة الوسطى التى تشغل وسط جدار القبلة من أعلى حيث يقع على جانبى هذه النافذة الوسطى نافذتان أخريتان تتخذ كلا منهما هيئة مستطيلة الشكل، بينما تتخذ النافذة الوسطى هيئة دائرية الشكل، ويغشى هذه النوافذ زجاج ملون.

٢- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يسار المحراب (لوحة رقم ٨٥):

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية الواقعة على يسار دخلة المحراب، وتبدأ من الإطار الذى يحدد كسوة كتلة المحراب من الخارج، وتمتد إلى نهاية هذا الجدار جهة الشرق، وذلك عند تعامد هذا الجدار مع الجدار الشمالى الشرقى. وقد قسم المزخرف هذه الكسوة إلى قسمين، قسم أفقى سفلى، وقسم أفقى علوى، وقام بتقسيم الزخارف بكل قسم منهما إلى أجزاء هندسية منتظمة، وذلك على أرضية واحدة ممتدة تمثلها البلاطات الحديثة التى تضم التصميمات المختلفة بكل من القسمين (شكل رقم ٥٣).

بالنسبة للقسم الأفقى السفلى فيشغل المساحة من مستوى أرضية المسجد، ويمتد لأعلى إلى إرتفاع قدره ٢,٢٥ م، أى أعلى مستوى فتحة باب الخلوة[١] الواقع بهذا الجزء من جدار القبلة والذى يبلغ ارتفاعه ٢,١٠ م.

تنحصر كسوة هذا القسم فيما بين الإطار الذى يحدد كسوة كتلة المحراب وبين باب الخلوة الواقعة بهذا الجزء من جدار القبلة، وتشغل هذه الكسوة ستة مستطيلات ثلاثة منهم سفلية وتوجد فى مستوى أفقى واحد، وذلك أعلى مستوى أرضية المسجد بارتفاع قدره بلاطتين من البلاطات الحديثة، كما يفصل بين هذه المستطيلات بعضها وبعض بلاطتين رأسيتين من البلاطات الحديثة أيضاً، ويتكون كل مستطيل منهم من صفين من البلاطات الأفقية التى تتخذ تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

وبالنسبة للمستطيلات الثلاثة المتبقية بهذا القسم فتشغل المساحة من أعلى المستطيلات الثلاثة السفلية بمقدار بلاطتين من البلاطات الحديثة، إلى نهاية هذا القسم الأفقى السفلى، وتتخذ هذه المستطيلات هيئة أفقية وتضم نوعين من التصميمات.

التصميم الأول يتألف من التربيعات الرخامية، ويشغل كل من مساحة المستطيلين الطرفيين – المستطيل الأول والمستطيل الثالث – **والتصميم الثانى** يشغل حيز المستطيل الأوسط، ويتألف من البلاطات التى تشكل فيما بينها لوحة تتكون من خمسين بلاطة، وذلك فى صورة خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها عشر صفوف من البلاطات الأفقية، وتتطابق هذه اللوحة من حيث التصميم العام وعناصرها الداخلية مع اللوحة التى تشغل صدر حنية المحراب (شكل رقم ٥٥).

أما القسم الأفقى العلوى فيبدأ مباشرةً أعلى القسم الأفقى السفلى، ويتطابق كلا منهما مع الأخر، من حيث تقسيم المساحة بكل منهما إلى أجزاء هندسية حيث يشغل هذا القسم أربعة

---

(١) الخلوة: جمعها خلاوى وخلوات وهو المكان الذى يختلى فيه الرجل بنفسه أو بغيره. للمزيد راجع، أبو الوفا التفتازانى، مفردات الحياة الصوفية، مطبوعات آل البيت، الأردن، ١٩٨٨م، ص ٣٥. والخلوة فى المصطلح الأثرى المعمارى مكان الانفراد بالنفس وحجرة خاصة فى الحمامات العامة ينفرد فيها الشخص من علية القوم للاستحمام، وهى حجرة صغيرة فى أبنية التصوف يختلى فيها الصوفي للتعبد، واستخدمت أيضا فى المساجد والمدارس كحواصل سفلية لحفظ الكتب أو زيت القناديل، وكمساكن للشيوخ والطلبة من أرباب الوظائف الدينية وذلك فى الخلوات العلوية. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠٠.

مستطيلات رئيسة طولية تتوسط مساحة هذا القسم العلوى، كما يحصر كل منهم من أعلى ومن أسفل مستطيلان عرضيان، بالإضافة إلى شريطين رأسيين من البلاطات الخزفية التى تحصر المستطيل الرابع الذى يقع بالطرف الشرقى للجدار أعلى فتحة باب الخلوة.

تشتمل زخرفة المستطيلات الأربعة الرئيسة على نوعين من التصميمات، التصميم الأول يتألف من لوحة من البلاطات التى تتطابق فى تصميمها العام وعناصرها الزخرفية مع كلا من اللوحة التى توجد بالقسم الأفقى السفلى واللوحة التى تشغل صدر حنية المحراب، ويشغل هذا النوع كل من المستطيلين الأول والثالث جهة المحراب، والتصميم الثانى عبارة عن لوح رخامى خالى من الزخارف يشغل كلا من المستطيلين الثانى والرابع.

أما بالنسبة لزخارف المستطيلات العرضية التى تحيط بالمستطيلات الأربعة الرئيسة من أسفل ومن أعلى، وكذلك الشريطان الرأسيان اللذين تحيطان بالمستطيل الرابع من الجانبين، فيشغل كل منهم بلاطات خزفية قوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

<u>٣- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يمين المحراب (لوحة رقم ٨٦):</u>

تبدأ هذه الكسوة من الإطار الذى يحدد كسوة المحراب وتمتد إلى نهاية الطرف الجنوبى بهذا الجدار، وقد جاءت مساحة هذه الكسوة أقل من مساحة كسوة الجزء الأيسر بنفس الجدار، ويرجع ذلك لوجود المنبر الخشبى الذى يقع على يسار دخلة المحراب مباشرةً، ذلك بالإضافة إلى وجود فتحة باب الدخول الخاصة بالخلوة الواقعة بهذا الجزء.

الجزء الأول من هذه الكسوة يتمثل فى كسوة المساحة الجدارية الواقعة على يسار المنبر فيما بين هذا المنبر وبين الإطار الذى يحدد كسوة المحراب، وتتخذ هذه المساحة صورة صفيين رأسيين من البلاطات المتجاورة، التى يتألف قوام كل منهم من تصميم البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، مع ملاحظة أن الصف الداخلى منهما يتخلله بلاطات تحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣). ويأطر هذين الصفين من أعلى بلاطتين قوامهما تصميم الشرافات (شكل رقم ٥٠).

أما **الجزء الثانى** من هذه الكسوة فيقع على يمين المنبر الخشبى، وتتشابه كسوة هذا الجزء مع الكسوة الخزفية على يسار المحراب، من حيث تقسيمها إلى قسمين أفقيين يأتى كلا

منهما على أرضية واحدة ممتدة من البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، وذلك فيما عدا الصف الأفقى السفلى الذى تشغله بلاطات حديثة أيضاً إلا أنها جاءت بيضاء اللون خالية من الزخارف، وذلك بالنسبة للصف السفلى فى المساحة مابين المنبر الخشبى وباب الخلوة، أما المساحة ما بين باب الخلوة وبين إنتهاء جدار القبلة جهة الطرف الجنوبى، فتشغلها بلاطات قوام تصميمها الشرافات التى تتخذ هيئة الورقة النباتية الخماسية الشكل (شكل رقم ٥٠).

تقتصر كسوة المستوى الأفقى السفلى على تصميمين مستطيلين، يقع كل منهما فى المساحة المحصورة بين المنبر الخشبى وبين باب الخلوة، بالنسبة للتصميم الأول فيتألف من زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل المساحة السفلية أعلى مستوى أرضية المسجد بمقدار بلاطتين من البلاطات الأفقية، ويتكون من صفين من البلاطات الرأسية التى تضم بلاطتين ونصف من البلاطات الأفقية، أما التصميم الثانى فيأتى أعلى التصميم الأول بمقدار بلاطتين من البلاطات الأفقية، ويتخذ هذا التصميم هيئة محراب مسطح يعلوه ميمه منفذة بالرخام الأبيض الذى يأطره من الخارج شريط رخامى أسود اللون، وتشغل المساحة على جانبى الميمه العلوية أجزاء من البلاطات قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)(لوحة رقم ٨٧).

أما القسم الأفقى العلوى فيضم عدة تكوينات زخرفية تبدأ من أعلى القسم السفلى بتكوينيين مستطيلين عرضيين يقعا فى مستوى أفقى واحد، وذلك بمقدار صفين من البلاطات الأفقية التى تفصل بين كل من تصميمات المستويين الأفقى السفلى والأفقى العلوى، ويتكون كل تكوين منهما من صفين أفقين من البلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم، ويفصل بين هذين التكوينين بلاطتين رأسيتين من البلاطات الحديثة، ويأتى التكوين الأول منهما أعلى فتحة باب الخلوة، بينما يأتى التكوين الثانى أعلى زخرفة المحراب المسطح، ويشغل بلاطات كل من التكوينين تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

يعلو ذلك تكوينين مستطيلين طوليين وذلك بمقدار صفين من البلاطات الأفقية التى تفصل بينهما وبين التكوينين المستطيلين السابقين، بالنسبة للتكوين الأول فيأتى فى نفس المستوى الرأسى لفتحة باب الخلوة، ويشغله تربيعة رخامية يحيط بها من الجانبين شريطين رأسيين يتكون كلا منهما من صف رأسى من البلاطات التى قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، كما يفصل بين كلا منهما وبين المستطيل الرخامى صف رأسى من البلاطات الحديثة، أما التكوين الثانى فيأتى فى نفس المستوى الرأسى لفتحة باب دخول الخلوة، ويتألف من أشرطة رخامية وسطى التى تحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

تنتهى تكوينات هذا القسم العلوى بتكوينين مستطيلين عرضيين، يتطابق كل تكــوين منهما من حيث المساحة والتصميم العام وقوام زخرفة البلاطات به مع التكوين الواقع بــنفس المستوى الرأسى لكل تكوين منها، وذلك بكل من التكوينين المستطيلين العرضيين الــسفليين بنفس هذا القسم الأفقى العلوى، وينتهى هذا القسم بنفس الإطار العلوى الذى يحيط بكسوة هذا الجدار من أعلى والمتمثل فى الصف الأفقى من البلاطات التى قوامها أشكال الشرافات التــى تتخذ هيئة ورقة نباتية خماسية (شكل رقم ٥٠)، ويأتى ذلك فوق صفين من البلاطــات الأفقيــة الحديثة التى تفصل بين هذا الإطار وبين التكوينين المستطيلين العرضيين العلويين بهذا القسم.

نلاحظ سقوط بعض بلاطات هذا القسم العلوى، وذلك بالصفين الرأســيين بــالطرف الجنوبى بهذا القسم، حيث يخلو الجزء العلوى بكل من الــصفين الرأســيين مــن البلاطــات الخزفية، كما نلاحظ عدم وجود البلاطات الحديثة التى تتألف منها الأرضية، حيث توجد بدلا منها بلاطات مختلفة التصميم وذلك بالصف الطرفى الرأسي، حيث يشتمل هذا الصف بالقسم الأفقى العلوى منه على ثلاثة تصميمات مختلفة عن تصميم بلاطات الأرضية.

التصميم الأول يتمثل فى زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وهــو يحــيط بكــل مــن التصميمين الأخرين من أسفل ومن أعلى، وتظهر بلاطات هذا التصميم بحالة ســيئة حيــث فقدت الكثير من زخارفها فى بعضا من أجزائها ولم يتبقى بأجزاء أخرى منها ســوى لــون عجينة البلاطة الحمراء اللون.

التصميم الثانى (لوحة رقم ٨٦)، ويشغل حيز بلاطة واحــدة مقاســها ١٥x ١٥ ســم، ويتكون هذا التصميم من شكل ربع دائرى مفصص يشغل كلا من ركنى البلاطة المتقــابلين، ونفذ هذا الشكل عن طريق شريط مفصص من اللون الأبيض الــذى يــأطره مــن الخــارج والداخل خطان متتاليان، الخط الداخلى منهما جاء باللون الأصفر، بينما جاء الخارجى باللون الأخضر ويظهر أعرض قليلا من الخط الأصفر الداخلى، ويضم كل شكل منهما ربع زهــرة نباتية ثمانية البتلات منفذة باللون الأزرق الذى يحدده خط منفذ باللون الأصفر، ويحصر كلا من هذين الشكلين زخرفة نباتية تتألف من أربع أزهار ثلاثية بسيطة، وهى امتــداد لــشكلين زخرفيين يتخذ كل منهما شكل القلب ويشغلا ركنى البلاطة الأخريين، وجاءت هذه الأزهــار وزخرفة القلبين باللون الأزرق، وذلك على أرضية من اللون الأبيض.

يعد هذا التصميم جزء من تصميم أخر يتكون من أربع بلاطات تحمل كل بلاطة منهم نفس التصميم الزخرفى، ويظهر عند تلاقيهم التصميم العام الذى يتكون من زهـرة مركزيـة وسطى تتألف من ثمان بتلات يحيط بها من الخارج دائرة مفصصة الشكل، ويوجد بكل ركن من أركان التصميم شكل ربع دائرى مفصص يتطابق مع الدائرة الداخلية، ويشغل المـساحة فيما بين الدائرة وأجزائها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٦).

يظهر التأثير الأوروبي بوضوح بهذا التصميم وذلك مـن خـلال التـصميم العـام، والعناصر الزخرفية حيث نرى الشكل المركزى الرئيسي الذى يتمثل فى الدائرة المفصـصة التى تظهر وكأنها تتخذ اللون الأخضر الخارجى منها كأرضية زخرفية خاصة بها، كما نفذت عناصر التصميم بالخطوط السميكة.

التصميم الثالث (لوحة رقم ٨٦)، ويشغل أيضا بلاطة واحدة من نفس المقاس الـسابق، وتعلو هذه البلاطة التصميم الثانى مباشرة، ويتألف هذا التصميم من ربع شكل مثمن يـشغل إحدى زوايا البلاطة ويحيط به من الخارج شكل ربع مثمن أيضا، تتخذ أضلاع كـلا منهمـا هيئة مقوسة، وينبثق من زاوية إلتقاء أضلاع الشكل الربع مثمن الخـارجى ورقـة ثلاثيـة مرسومة باللون الأزرق وتتجه نحو خارج التصميم، بينما ينبثق من الأضلاع الطرفية لـنفس الشكل شريطان يتخذ كلا منهما هيئة منحنية ليلتقي عند الزاوية المقابلة للشكل الربع مـثمن، وقد جاء كلا من هذين الشريطين باللون الأصفر الذى يحيط به من الخارج اللون الأخـضر، ويتداخل مع هذين الشريطين شكل ربع دائرة تشغل الزاوية المقابلة للشكل الربع مثمن والتى تحصر بداخلها شكلا نباتيا بسيطا يخرج من زاوية البلاطة ويتجه نحو الـداخل، ونفـذ هـذا الشكل الربع دائرى باللون الأخضر الذى يحيط به من الخارج أيضا اللون الأصـفر، بينمـا جاءت أرضية البلاطة بيضاء اللون (شكل رقم ٥٧).

يتضح من خلال ذلك أن هذا التصميم جزء من تصميم أخر يتكون من أربع بلاطات يلتقوا مع بعضهم البعض فى هيئة مربعة الشكل، ويتمثل التصميم العام من شكل مثمن مقوس الأضلاع يحيط به مثمن أخر خارجى الذى ينبثق من زواياه التى تتجه نحو الأركـان ورقـة نباتية ثلاثية، بينما ينبثق من الزوايا التى تتجه نحو الوسط شريطين منحنيين يتخذ كل أثنـين منهما هيئة كأسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة، وتشغل الأركان الأربعة للتصميم ربع دائرة تتداخل مع الأشرطة الكأسية، ويخرج من الزوايا الأربع للتصميم شكلا نباتيـا بـسيطا يتجه نحو الداخل.

تظهر التأثيرات الأوروبية بهذا التصميم وذلك من حيث التصميم العام ومن حيث تنفيذ العناصر الزخرفية، حيث يعتمد هذا التصميم على شكل مركزى رئيسي هو الشكل المـثمن، كما نفذت الأشرطة الزخرفية بالتصميم بصورة كأسية، وجاءت هذه العناصر بخطوط سميكة، كما تأتى هذه الأشرطة على أرضية زخرفية خاصة بها، ويتشابهه هذا التصميم مع التـصميم الزخرفى السابق من حيث الأسلوب العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بكل منهما، ذلـك بالإضافة إلى الخطة اللونية.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى:

تمتد هذه الكسوة بطول الجدار الشمالى الشرقى، حيث تبدأ مـن الطـرف الـداخلى للمسجد عند الطرف الشرقى للجدار وتنتهى قبيل نهاية الطرف الخارجى للجدار عند الطرف الشمالى له، وتنقسم هذه الكسوة إلى خمسة أجزاء يفصل بين كل جزء وأخر كتف معمـارى بارز، كما يشتمل كل كتف من هذه الأكتاف على كسوة تمتد بنفس مستوى كـسوة الأجـزاء الخمسة، وبذلك يمثل كل جزء من هذه الأجزاء الجدار الأيسر لكل من البلاطات الخمسة التى يتكون منها المسجد، وسنتناول كل جزء من هذه الأجزاء بالدراسة كما يلى:-

١- الكسوة الخزفية بالبلاطة الأولى (بلاطة القبلة):

تتطابق كسوة هذا الجزء مع كسوة جدار القبلة (لوحة رقم ٨٨)، حيث تمثل هذه الكسوة امتداد للكسوة الخزفية بجدار القبلة، وتمثل كلا من هاتين الكسوتين جزء من الكسوة الخزفيـة العامة برواق القبلة، وبذلك تتألف هذه الكسوة من مستويين أفقيين الأول سفلى والأخر علوى.

الكسوة الخزفية بالمستوى الأفقى السفلي:

تمتد هذه الكسوة من نهاية الطرف الشرقى للجدار الشمالى الشرقى إلى الكتـف الأول البارز جهة القبلة بنفس هذا الجدار، ويتوسط هذه المساحة شباك يقـع علـى جانبيـه عـدة مستطيلات طولية وعرضية تمثل زخرفة هذا المستوى، وتأتى هذه المستطيلات على أرضية من البلاطات الخزفية الحديثة، كما ترتكز كسوة هذا القسم- من أسفل- على صف أفقى مـن البلاطات التى قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣). وتتشابه كل من المساحتين الـواقعتين

على جانبى الشباك الأوسط تشابها كبيراً وذلك من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفيـــة، حيث تضم كل منهما مستطيل طولى رئيسي يشغله لوحة خزفية تتألف من خمسين بلاطة فى صورة عشرة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الراســية، وتتطابق كل من هاتين اللوحتين مع تصميم اللوحة التى تشغل صدر المحراب (لوحة رقم ٨٩).

أما بالنسبة لباقى مساحة هذا المستوى فيضم مستطيلين طوليين يـشغل كــل منهمــا المساحة الوسطى بطرفى هذا المستوى، وذلك فى صورة عشرة بلاطات رأســية وبلاطتــين أفقيتين إلا أن المستطيل الواقع بالطرف الشرقى غير مكتمل حيث سقطت بعــض بلاطاتــه، ويأتى بالجزء السفلى بهذا المستوى- فى المساحة المحصورة بين الصف الأفقــى الأرضــى وبين المستطيلات الطولية- أربعة مستطيلات عرضية وذلك بواقع مستطيلين بكل جانب من جانبى الشباك الأوسط ويتكون كل منهم من صفين أفقيين من البلاطات التى تضم فيما بينهــا عدة صفوف من البلاطات الرأسية - على التوالى من الطرف الشمالى إلى الطرف الشرقى- كما يلى، ثلاثة صفوف، وخمسة صفوف ونصف بالنسبة للمستطيلين الأوسطين، بينما يقتصر المستطيل الرابع على بلاطتين يعلو بعضهما البعض.

<u>الكسوة الخزفية بالمستوى الأفقي العلوى:</u>

تمثل هذه الكسوة امتداد طبيعى لكسوة المستوى السفلى حيث تجمع تصميمات كل من المستويين أرضية واحدة مشتركة تتمثل فى البلاطات الحديثة، كما تتطابق تــصميمات هــذه الكسوة مع تصميمات كسوة المستوى السفلي حيث تبدأ بالمستطيلات العرضية المتجاورة مع بعضها البعض حيث يفصل بين كل مستطيل وأخر بلاطتان متجاورتان من البلاطات التــى تمثل الأرضية بكل من المستويين وتتكون هذه المستطيلات العرضية من صفين أفقيين مــن البلاطات التى يشغل تكوينها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

يعلو ذلك بمقدار صفين أفقيين من بلاطات الأرضية ثلاثة مستطيلات طولية يتطــابق المستطيلين الطرفيين منهم مع المستطيلين بالقسم السفلى وذلك من حيث الأبعاد والمساحة التى يشغلها كل منهما إلا أنهما يختلفا معها فى التصميم الزخرفى حيث يخلو المستطيلين العلويين من الكسوة الخزفية واقتصرت على وجود التربيعات الرخامية التى لم يتبق منها شــيء فــي الوقت الحالى، أما بالنسبة للمستطيل الثالث فيتوسط كل من المستطيلين الطرفيين وينحــصر بين فتحتي النافذتين - النافذة السفلية والعلوية - ويشغله كسوة خزفية تشتمل على لوحة تتكون

من خمسين بلاطة وتظهر في حالة يرثى لها حيث إندثرت الزخارف من معظم البلاطات المتبقية كما سقطت بعض البلاطات الأخرى، والزخارف المتبقية على بعض هذه البلاطات بالكاد نستطيع أن نتبين منها أن قوام هذه اللوحة يتطابق مع كل من اللوحتين بكسوة المستوى الأفقى السفلي، ويفصل بين المستطيلات الطولية بالإضافة إلى البلاطات الحديثة التى تمثل الأرضية أشرطة طولية على هيئة أربعة أشرطة يتكون كل منهم من صف رأسي واحد من البلاطات التى تزخرفها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

نلاحظ اندثار الجزء العلوى من هذا القسم حيث اختفت البلاطات به وذلك في المستوى العلوى أعلى المستطيلات الطولية الثلاثة حيث من المفترض أن ينتهى هذا المستوى بنفس الأسلوب الزخرفى الذى ينتهى به كل من القسمين الأفقيين العلويين بجدار القبلة.

٢- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثانية (لوحة رقم ٩٠):

تنحصر هذه الكسوة بين الكتفين المعماريين البارزين- الكتف الأول والثاني جهة المحراب – وتبدأ الكسوة من مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى ما بعد فتحة الشباك الأوسط حيث تنتهى من أعلى بإفريز خشبى يحدد نهاية هذه الكسوة ويعمل على تثبيت وحفظ البلاطات والتقليل من نسبة سقوطها.

يتشابه التصميم العام بهذه الكسوة مع تصميم كسوة المستوى الأفقى السفلى بالرواق الأول، حيث تعتمد هذه الكسوة من أسفل عل صف أفقى من البلاطات الحديثة – التى لا تعود لتاريخ إنشاء المسجد – المربعة الشكل مقاس ١٥x ١٥ سم (شكل رقم ٥٨)، والتى يتخذ تصميمها شكل المربع القائم على زواياه وذلك باللون الأزرق الفاتح في صورة شريط عريض يضم بداخلة زخارف بيضاء اللون تأخذ شكل رقم أثنين و خمسة باللغة الإنجليزية وذلك بالتبادل فيما بينهما، ويحدد كيان المربع من الخارج والداخل خط مستقيم رسم باللون الأزرق القاتم، ويشغل باقى التكوين زخارف نباتية بسيطة عبارة عن زهرة ذات ست بتلات تخرج من أفرع نباتية بسيطة ويحيط بها أوراق نباتية وجاء ذلك باللون الأخضر القاتم على أرضية خضراء اللون، وتتلاقى كل بلاطة مع المجاورة لها ليتكون شريطين منكسرين يتقاطع كلا منهما مع الأخر فى منتصف خط تلاقى كل بلاطتين مع بعضهما البعض.

كما تتطابق كل من الكسوتين من حيث التصميم العام حيث تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاث مساحات يشغل أوسطها فتحة الشباك الأوسط التى يأتى على جانبيها كل من المساحتين الطرفيتين اللتين يشغلها كسوة خزفية تتمثل في لوحة رئيسة طولية بكل منهما يأتى أسفلهما مستطيل زخرفي عرضي يتكون من ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف وثلث من البلاطات الرأسية، ونُفذ ذلك بالبلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم التى تتكون من الزخارف الهندسية المتمثله في الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). ويأتى ذلك على أرضية من البلاطات التى قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣) التى تشغل المساحة خارج حدود اللوحتين الرئيستين والمستطيلين العرضيين السفليين وذلك فيما عدا صف البلاطات الأفقى الذى يأتى مباشرة فوق الإطار الخشبى العلوى لفتحة الشباك الأوسط حيث يشغله نفس البلاطات التى تشغل مساحة المستطيلين السفليين، بالإضافة إلى الصف الأفقى العلوى الذى يحدد ويمثل النهاية العلوية بهذه الكسوة وذلك أسفل الإفريز الخشبى الذى يغلق على بلاطات هذه الكسوة من أعلى، حيث يشغل هذا الصف البلاطات التى تحمل تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية التى تتخذ هيئة مخروطية وسطى (شكل رقم ٤٧).

أما بالنسبة للوحتين الزخرفيتين الرئيسيتين فقد جاءت كل منهما مختلفة عن الأخرى من حيث التطبيق على الرغم من كونهما متشابهين في التكوين العام والموضوع الزخرفي، حيث تتكون اللوحة الأولى على يسار الشباك الأوسط من ستين بلاطة بواقع عشر صفوف أفقية تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية ويحدد محيطها شريط رفيع من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، وتتألف هذه اللوحة من زهرية ترتكز على أفرع نباتية تخرج من قاعدة مستقيمة أفقية ترتكز على مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية التى ترتكز بدورها على قاعدة سفلى مستقيمة بأسفل اللوحة، ويخرج من الزهرية فرع نباتى رئيسي مورق يتجه نحو قمة التكوين لينتهى بهلال يتوسطة نجمة، ويشغل باقى مساحة اللوحة على جانبي الفرع الأوسط الرئيسي مجموعة من الأوراق والأفرع النباتية المتداخلة والمتشابكة فيما بينها يتجه بعضها نحو داخل التكوين والبعض الأخر نحو خارجة، ونفذت عناصر هذه اللوحة باللون الأزرق والأخضر والأصفر على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ٩١)(شكل رقم ٥٩).

وقد جاءت مقاسات البلاطات بهذه اللوحة متطابقة مع بعضها البعض، حيث يبلغ مقاس كل بلاطة منهم ١٥x ١٥سم، ذلك عدا الصف الأفقى السفلى منها، الذى لم تأتى بلاطاته مربعة الحجم، حيث يبلغ مقاس الست بلاطات المكونة له ١٥x ١٢,٥سم.

أما بالنسبة للوحة الثانية الواقعة على يمين فتحة الشباك فقد جاءت متطابقة مع اللوحة التى تشغل صدر المحراب تطابقا تاماً، ذلك فيما عدا إختلاف واحد فقط يتمثل فى طريقة زخرفة بدن الزهرية حيث قام الفنان هنا بتغير العناصر الزخرفية مع الاحتفاظ بالأسلوب اللونى حيث أصبح بدن الزهرية يشغله مجموعة من العقود النصف دائرية وذلك من أسفل البدن إلى ما فوق منتصفة بقليل، ويشغل الجزء العلوى من البدن مجموعة من المثلثات المتجاورة والمتبادلة القواعد والرؤوس مع بعضها البعض (لوحة رقم ٩٢)(شكل رقم ٦٠).

٣- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثالثة (لوحة رقم ٩٣):

تنحصر هذه الكسوة بين كل من الكتفين المعماريين البارزين الثانى والثالث، وتتطابق مع كسوة الرواق الثانى من حيث المساحة التى تشغلها، وطريقة تقسيم التكوينات الزخرفية بها، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة التى يتخذ تصميمها شكل المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وتنتهى من أعلى بصف أفقى من البلاطات التى يشغلها زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، وتشغل المساحة على جانبى فتحة الشباك الأوسط مستطيلان رئيسيان يحدد كل منهما شريط من أجزاء البلاطات البيضاء اللون الذى يحصر بداخلة خمسة صفوف رأسية من البلاطات التى تضم فيما بينها عشرة صفوف أفقية من البلاطات – مع ملاحظة عدم اكتمال الصف العاشر العلوى – ويأتى أسفل ذلك مستطيلين آخرين عرضيين يتكون كل منهما من ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم فيما بينها خمسة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية.

أما عن زخرفة للبلاطات داخل هذه المستطيلات فقد جاءت ذات تصميم واحد يتمثل في الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)(لوحة رقم ٩٤)، ذلك فيما عدا إقحام بعض البلاطات القليلة التى توجد بالمستطيل السفلى على يمين فتحة الشباك (لوحة رقم ٩٥)، حيث يضم ثلاث بلاطات تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وبلاطة تحمل تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤)، بالإضافة إلى بلاطة تحمل تصميما هندسيا عبارة عن تاج عمود معمارى مُنفذ باللون الأزرق والأخضر بالاشتراك مع اللون الأصفر (شكل رقم ٦١)، ومما لا شك فيه أن هذه البلاطات لا تنتمى إلى هذا الموضع الذى توجد به الآن وخصوصا تلك البلاطة التى تمثل تاج عمود معمارى حيث من المؤكد أنها تنتمى إلى لوحة زخرفية يشغلها

تصميم عمائر، وربما سقطت هذه البلاطات من أماكنها الأصلية وتم وضعها هنا دون دراية أو لعل كان السبب فقط المحافظة عليها من الضياع.

بالنسبة لأرضية هذه الكسوة فقد جاءت كلها تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ذلك فيما عدا الصف الأفقى الذى يوجد أعلى لإفريز الخشبى العلوى لفتحة الشباك الأوسط حيث يشغل بلاطاته تكوين الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

<u>٤- الكسوة الخزفية بالبلاطة الرابعة (لوحة رقم ٩٦):</u>

تنحصر المساحة الجدارية بهذا الرواق مابين الكتفين المعماريين الثالث والرابع، وتقتصر كسوته على مساحتين رأسيتين من البلاطات الخزفية، حيث تشغل كل مساحة منهما النهاية الطرفية لهذه المساحة الجدارية ملاصقة للكتف المعمارى المجاور له، ويحدد كل مساحة منها إطار خشبى رأسى من جهة الداخل يبدأ من مستوى أرضية المسجد وينتهى عند الإطار الخشبى العلوى الذى يمتد ليحدد النهاية العلوية بالكسوة الخزفية بالأروقة الأربعة الأخيرة بهذا الجدار، يشغل الصف الأيمن على يمين الناظر حيز صف واحد من البلاطات الرأسية التي يبلغ مقاسها ١٥x ١٥ سم، ويشغل الصف الأيسر حيز ثلاثة صفوف متجاورة من البلاطات الرأسية التى تحمل نفس المقاس.

أما عن قوام تصميمات البلاطات بهذين الصفين فجاء كلا منهما يحمل التكوين عينه ويتكون من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما بالنسبة لتقلص المساحة الزخرفية بهذا الرواق فترجع إلى وجود فتحة الباب الذى يؤدى إلى الزيادة الشمالية الغربية، علاوة على أن مصرعي الباب يفتحا إلى داخل المسجد، مما جعل المزخرف يرى عدم وجود ضرورة لتزيين هذه الأجزاء الجدارية، التى تختفى خلف المصراعين عند فتح الباب.

<u>٥- الكسوة الخزفية بالبلاطة الخامسة (لوحة رقم ٩٧):</u>

تنحصر هذه الكسوة بين الكتف المعماري الرابع والجدار الشمالي الغربي، وقد جاءت غير ممتدة بطول المساحة الجدارية حيث اقتصرت فقط على ثلثي المساحة وذلك فيما بين بروز الكتف المعماري والإطار الخشبى - جهة الجدار الشمالي الغربى - الذى يحدد فتحة

الشباك الأوسط بهذا الرواق، ويرجع ذلك لوجود السلم الخشبى الصاعد إلى الدكة العلوية التى تشغل حيز الجزء العلوى للبلاطة الأخيرة بالمسجد.

أما عن كيان الكسوة الخزفية فهى ترتكز على قاعدة من البلاطات عبارة عن صفين أفقيين يشغلا المساحة السفلية بالجدار وذلك من مستوى أرضية المسجد إلى مستوى بدء فتحة الشباك، ويتمثل قوام كل منهما من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم علـى إحـدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقـم ٥٨)، ويشغل باقى المساحة الزخرفية أرضـية ممتدة تتكون من البلاطات التى تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، والتى يـأتى عليهـا تكوينان مستطيلان فيما بين الكتف المعمارى وفتحة الشباك ثم تنتهى من أعلى عنـد صـف البلاطات الأفقى العلوى الذى يأتى أسفل الإطار الخشبى الأفقى العلوى مباشرةً والذى يتكون من زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)(لوحة رقم ٩٨).

بالنسبة **للتكوين الأول** من التكوينين المستطيلين فيمثل اللوحة الزخرفية الرئيسية، وهو عبارة عن مستطيل طولى يحدده إطار من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، ويـضم بداخلـه لوحة خزفية تتكون من ثلاثة عشر صف وربع من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف وربع من البلاطات الرأسية (لوحة رقم ١٢٥)، وتشتمل هذه البلاطات على نوعين مـن التصميمات الأول منهما يمثله الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التـى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المـثمن بداخلـه زهـرة دوار الشمس (شكل رقـم ١١)، ويشغل هذا الشكل حيز الصف الأول بعد الإطار الخـارجى للوحـة مباشرة وذلك فى صورة إطار ثان يلتف حول النوع الثانى من الزخرفة، هذا وقد جاء هـذا التصميم غير مكتمل حيث جاء فى صورة بلاطة واحدة فقط وليس فى أربع بلاطـات حتـى يكتمل التكوين الكلى له (لوحة رقم ٩٨)، أما النوع الثانى من التصميمات فيشغل باقى مـساحة اللوحة ويمثل تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها مربع مقعر الأضلاع قائم علـى إحدى زواياه ويضم بداخلة شكل نباتى بسيط (شكل رقم ١٣).

أما **التكوين الثانى** فيأتى أسفل المستطيل الأول وهى يشغل مساحة عرضية تتكون من ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم فيما بينها خمسة صفوف رأسية، ويـشغل هـذه البلاطات تكوين تكوين الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحـصر فيمـا بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)(لوحة رقم ٩٨).

الكسوة الخزفية بالأكتاف المعمارية البارزة بهذا الجدار:

يشتمل هذا الجدار على أربعة أكتاف معمارية تقسم داخل المسجد- مع الأكتاف المواجهة لها بالجدار الجنوبى الغربي- إلى خمسة أروقة، وتتضمن هذه الأكتاف كسوة خزفية متطابقة مع بعضها البعض إلى حد كبير، وهى تشغل نفس المساحة الزخرفية التى تبدأ من مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة الخزفية بأروقة هذا الجدار فيما عدا رواق القبلة، ويحيط بزوايا كل كتف من هذه الأكتاف إطار خشبى رأسي يمتد بامتداد الكسوة الخزفية لينتهى عند الإطار الخشبى العلوى، وعلى ذلك يمكننا تقسيم كل كتف من هذه الأكتاف إلى واجهه أمامية وجانبين.

١- الكسوة الخزفية بالأجناب:

جاءت كسوة هذه الأجناب فى معظمها متطابقة مع بعضها البعض، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة ذات التصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، ويشغل المساحة الباقية البلاطات التى تحمل تكوين زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وهى بمثابة أرضية عامة بكسوة الأجناب بهذه الأكتاف ويأتى عليها بدورها شكل مستطيلين زخرفيين الأول منهما طولي الشكل وهو الرئيسي أما الثانى فهو إلى الأسفل من المستطيل الأول ويشغل مساحة عرضية ويشغل كل من المستطيلين البلاطات ذات الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). ومن ثم تنتهى هذه الكسوات بصف أفقى من البلاطات التى يزينها أشكال زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)(لوحة رقم ٩٨، ١٠١).

ويعد هذا الأسلوب العام لزخرفة المساحات الجدارية بالأجناب، ذلك مع وجود قليل من الاختلافات التى تظهر ببعض أجزاء هذه الزخارف حيث نرى بالكتف الرابع بالجانب الداخلى الخاص بالرواق الخامس اختفاء الصف الأفقى السفلى المتمثل فى البلاطات الحديثة وظهور بدلاً منه صف بلاطات كف السبع التى تشغل حيز صفين أفقيين (شكل رقم ٣٣)، وكذلك عدم وجود المستطيل الزخرفى الرئيسي حيث حل محله مجموعة من البلاطات التى تحمل تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وبعض البلاطات التى يتكون تصميمها من الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض لتحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية

بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وكذلك تصميم زخرفة الإكليل (شكل رقم ١٨)، الذى يظهر فى صورة عدة بلاطات متناثرة بهذا الجانب.

تظهر أغلب بلاطات هذا الجانب فى حالة سيئة، حيث فقدت الكثير منها طبقة الزخارف والبعض الأخر اختفت من عليه طبقة الجليز، وعلى الرغم من ذلك يمكننا تمييز تصميم زخرفى جديد بهذا الجانب يشغل مساحة أربع بلاطات تتركز فى الجزء السفلى للكسوة أعلى صفى بلاطات كف السبع. ويتضمن هذا التصميم زخارف نباتية (شكل رقم ٦٢)، تتمثل فى ورقة مخروطية الشكل ذات إطارين الخارجى منهما جاء باللون الأصفر ويخرج منه نحو الخارج بكل جانب من جانبى الورقة ست أوراق ثلاثية صغيرة، أما الإطار الثانى فهو إلى الداخل وجاء الأبيض ويخرج منه أيضا ست زوائد صغيرة بكل جانب حيث تتجه نحو الأوراق الثلاثية بالإطار الأول، ويحدد كل من الإطارين خط رفيع من اللون البنى، وتضم الورقة المخروطية الشكل فرع نباتى رئيسي ينبثق منه عدة أزهار نباتية متماثلة من على الجانبين عبارة عن أزهار القرنفل واللاله وجاءت هذه الأزهار باللون الأبيض، والأصفر، ولمسات من اللون الأخضر الباهت، وذلك على أرضية زرقاء اللون، أما باقى مساحة التكوين خارج إطار هذه الورقة فيشغله بالأركان الأربعة ربع ورقة نباتية مسننة منفذة بالون الأزرق والأصفر، بالإضافة إلى وجود جزء من زخرفة نباتية على هيئة نصف دائرة زرقاء اللون تضم بداخلها اللون الأصفر وذلك فى منتصف ضلعي البلاطة اللذان يسيران بالتوازى مع الورقة المخروطية، ويأتى التصميم على أرضية بيضاء اللون.

٢ – الكسوة الخزفية بالواجهات:

تعد كسوة واجهات هذه الأكتاف فى حالة جيدة بالمقارنة بحاله كسوة الأجناب، ويرجع ذلك إلى صغر المساحة الزخرفية من جهة، وأحاطت هذه الواجهات بإطارات خشبية من جميع الجهات فيما عدا المستوى الأرضى، وبالنسبة للتكوين العام لهذه الواجهات فيتخذ صورة صفين من البلاطات الرأسية التى تضم ستة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، وذلك بدءً من مستوى أرضية المسجد إلى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة بهذه الأكتاف.

تأخذ تصميمات كسوة هذه الواجهات تصميماً عام ينطبق شبه موحد ينطبق عليها جميعا ذلك فيما عدا بعض الاختلافات الطفيفة، ويتمثل هذا التصميم من صف أفقى سفلى يشغله البلاطات الحديثة التى تأخذ شكل المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨) يلى

ذلك إحدى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى قد يشغلها تصميم زخرفى واحد فقط، أو تشتمل على تصميمين أو أكثر، وتتمحور تصميمات هذه البلاطات حول ثلاثة تصميمات تتمثل فى زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، و تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، وأخيراً تصميم جديد (شكل رقم ٦٣)(لوحة رقم ١٠٣)، عبارة عن زهرة نباتية كأسية الشكل تخرج من أحد أركان البلاطة وتتجه نحو الركن المقابل له، ويتفرع من جانبيها عدة أفرع تحيط بمركز الزهرة وتتخذ كل من اللون الأزرق و الأخضر بالتبادل، أما مركز الزهرة فيأخذ شكل دائرى أزرق اللون يخرج منه نتوءات مسننه صفراء اللون ينبثق منها ورقة ثلاثية طولية تتجه نحو الركن المقابل للركن الذى تخرج منه الزهرة الكأسية، ويحيط بهذه الورقة فرعين نباتيين منفذين باللون الأزرق، وجاءت أرضية التصميم باللون الأبيض.

يلى ذلك تجميعة تتكون من ست بلاطات (شكل رقم ٦٤)(لوحة رقم ١٠٣)، عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية كل صف منهم يشتمل على بلاطتين متجاورتين، ويشغل هذه التجميعة تكوين بسيط عبارة عن زهرية مركزية ترتكز على قاعدة نباتية وسطى، وورقتين نباتيين طرفيين ينبثق من كل ورقة منهما فرع نباتى يتجه لأعلى، ويتخذ بدن الزهرية شكل نصف أسطوانى ينتهى من أعلى بأفرع نباتية حلزونية متعاكسة وتتجه نحو خارج البدن، ويعلو هذا البدن ورقة نباتية مخروطية كبيرة الحجم، ويشغل جانبى التجميعة عمودين معماريين يرتكز عليهما عقد مفصص الشكل تتضمن كوشته زخارف نباتية، وجاءت هذه العناصر منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، على أرضية بيضاء اللون.

وأخيراً تنتهى هذه الواجهات بصفين أفقيين علويين يشغلا المساحة العلوية فيما بين أعلى التجميعة الخزفية وبين الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة الخزفية من أعلى، حيث يضم الصف الذى يعلو التجميعة مباشرةً تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما الصف العلوى الأخير فيشغله تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧).

نلاحظ وجود بعض الاختلافات الطفيفة بين كل واجهة وأخرى، ويتضح ذلك من خلال واجهة الكتف الأول حيث خلت من وجود البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٨)، التى تشغل حيز الصف الأفقى السفلى، وكذلك من وجود التجميعة الخزفية العلوية (لوحة رقم ٩٠)، أو يتمثل فى إقحام بعض البلاطات التى تحمل تصميمات مختلفة كما حدث فى واجهه الكتف الثالث حيث يوجد جزء من بلاطة تحمل تصميم الشرافات التى تتخذ هيئة المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠)، وإلى جوار هذه البلاطة مباشرة يوجد جزء من بلاطة زرقاء اللون عليها

كتابة باللون الأبيض تشتمل على حرف (الواو)، وجزء من حرف أخر ربمـــا كـــان حـــرف (الفاء) أو حرف (القاف) (لوحة رقم ٩٩).

كذلك تتضمن كسوة الكتف الأخير فى نصفها السفلى (لوحة رقم ١٠٠)، بعض البلاطات المختلفة التصميم، حيث يشغل الصف الأفقى الثالث من أسفل بلاطتين تحمل كل منهما أشكال معمارية، تمثل البلاطة التى تتجه نحو الرواق الأخير (شكل رقم ٦٥)، جزء من عمود معماري كما تتضمن إطار خارجى يشغل حيز جانبين فقط مما يدل على أن هذه البلاطة كانت تـــشغل إحدى أركان التصميم المعمارى التى كانت تنتمى إليه، أما البلاطة الثانية التى تتجـــه نحـــو الرواق الرابع جزء من مئذنة (شكل رقـــم ٦٦)، وجاءت الألوان بكل من البلاطتين منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، على أرضية بيضاء اللون مما يرجع معه أن يكون كلا منهما كان يرجع للوحة زخرفية واحدة تتضمن رسوم معمارية.

ويوجد بنفس هذه الواجهة أعلى التصميمين المعماريين السابقين تصميم أخر يـــشغل حيز صفين أفقيين متتاليين (شكل رقم ٦٧)(لوحة رقم ١٠٠)، ويتكون من ورقة نباتية تتخذ هيئـــة مثلثة وعلى كل من يمينها ويسارها نصف ورقة مماثلة لها، وذلك باللون الأزرق، وتحـــصر هذه الأوراق فيما بينها زخارف مهشرة جاءت باللون الأخضر، والأصـــفر، بالتبـــادل فيمـــا بينهما، ويشغل الأرضية اللون الأبيض.

تتضمن هذه الكسوة أيضا بلاطتين تحمل كل منهما تصميم الزخارف الهندسية الـــذى يتكون من الخطوط المستقيمة المتقاطعة، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الغربي:

تعد الكسوة الخزفية بهذا الجدار أقل الكسوات مساحة بالمقارنة بكسوات بـــاقى جـــدران المسجد، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل تتمثل الأتي: -

- يمثل هذا الجدار أحد الضلعين العرضيين بالمستطيل المعماري الـــذى يتكـــون منـــه تخطيط المسجد.

- يحتوى هذا الجدار على فتحات معمارية تشغل حيز كبيير من مساحته، حيث يـضم فتحة الباب الرئيسى للمسجد بالإضافة إلى فتحتى شباك تقعا على يمين ويسار فتحـة المدخل.
- ترك الفنان المساحة الجدارية التى يشغلها مصرعي الباب الرئيسى عند فتحة خاليـة من الزخارف، حيث تفتح مصراعي الباب إلى داخل المسجد شئنها فى ذلـك شـئن البابين الأخرين، وهو ما حدث بكسوة الرواق الرابع بالجدار الشمالى الشرقى.
- وجود السلم الخشبى الصاعد للدكة العلوية التى تشغل الحيز العلوى للبلاطة الأخيـرة للمسجد،-وكونها تلاصق الجدار مباشرة جعل الفنان يفضل عدم زخرفتها فيمـا عـدا مساحة محدودة تقع عند بداية كيان السلم.

يمكننا من خلال ذلك أن نقسم هذه الكسوة إلى قسمين، الأول منهما شمالي وهو الذى يقع على يسار الداخل للمسجد، أما الثانى فهو غربي ويقع على يمين الداخل للمـسجد، وسـوف نتناول كل منهما بالتفصيل كما يلى:

أولاً: كسوة القسم الشمالي (لوحة رقم ١٠٤):

تقتصر الكسوة الخزفية بهذا القسم على مساحة محدودة تنحصر بين الإطار الخـشبى الرأسى الذى يأتى مباشرة بعد الحيز الذى يشغله المصراع الأيسر للباب الرئيسى وذلك عنـد فتحة، وبين بداية فتحة الشباك الطولية التى تتجه نحو فتحة الباب، وتبدأ هـذه الكـسوة مـن مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى مستوى نهاية فتحة الشباك، حيث يوجد إطار خشبى أفقى يحدد كلاً منهما ويتلاقى بدوره مع الإطار الرأسي الذى يأتى بعد حيز مـصرع البـاب الأيسر عند فتحة وهو فى الوقت ذاته الإطار الذى يحدد هذه الكسوة من الجانب الغربى لها.

يشغل هذه الكسوة بلاطات حديثة لا تعود لتاريخ إنشاء المسجد، فيمـا عـدا بـضعة بلاطات توجد بالمستوى السفلى بهذا الجزء وتحمل هذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما البلاطات الحديثة فتشتمل على تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وهو يشغل المستوى السفلى مع بلاطات كف السبع، حيث تظهر الأضرار التى لحقت بهـذا المستوى بهذه الكسوة من سقوط طبقة الزخارف من على سطح البلاطات، والحالـة الـسيئة للبلاطات المتبقية، علاوة على وجود السلم الخشبى الذى يقطع هذا المستوى بجزئه السفلى.

أما الجزء العلوى بهذا القسم فيضم نوعين من البلاطات الحديثة (لوحة رقم ١٠٤)، **النوع الأول** منهما يمثل لوحة داخلية تتكون من إحدى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات ذات تصميم واحد عبارة عن شكل مثمن يضم بداخله مربع أوسط يحتوى على زهرة وسطى، ويخرج من كل ضلع منه ورقة نباتية ثلاثية، ويشغل أركان التصميم ربع زهرة، وجاء ذلك باللون الأخضر، والروز على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٦٨).

أما **النوع الثانى** من البلاطات فيمثل إطار خارجى للنوع الأول، حيث يحيط باللوحة السابقة من جميع الجهات فيما عدا الجهة السفلى لها، ويتكون تصميمه (شكل رقم ٦٩) من مربع قائم على إحدى زواياه يقطعه شريطان متعامدان الأول أفقى والثانى رأسي، ليقوم كل منهما بتقسيم مساحة المربع إلى عدة أقسام تضم المتعامدة منها زخارف قلبية الشكل، ونفذ ذلك باللون الأبيض، والأخضر، والبنى، والروز، على أرضية بيضاء اللون.

<u>ثانياً: كسوة القسم الغربي (لوحة رقم ١٠٥):</u>

توجد هذه الكسوة على يسار الناظر للجدار الشمالى الغربى، وتبدأ من بعد فتحة باب الرئيسى بقليل، حيث تركت مساحة جدارية خالية من الزخارف لتشغلها ضلفة هذا الباب عند فتحها، وبذلك تأتى هذه الكسوة بعيد هذه المساحة مباشرة، ويأطرها من الجانب الأيمن، وكذلك من أعلاها إفريز خشبى، حيث تمتد هذه الكسوة من مستوى أرضية المسجد إلى المستوى العلوى لفتحة الشباك التى تتوسط هذا القسم، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين، الأول ويقع ما بين الإفريز الخشبى الرأسي الذى يحدد هذه الكسوة من جانبها الأيمن، وبين الإفريز الخشبى الذى يحدد دخلة فتحة الشباك الأوسط بهذا القسم، أما القسم الثانى فيشغل المساحة ما بين فتحة هذا الشباك ونهاية هذا الجدار وذلك عند خط تعامده مع الجدار الجنوبى الغربى.

<u>١- كسوة القسم الأول:</u>

تشغل مساحة مستطيل رأسي يتكون من ثمانية عشر صفا أفقيا من البلاطات التى تضم ستة صفوف رأسية، وتظهر بلاطات هذا القسم بصفة عامة فى حاله جيدة ذلك فيما عدا جزئها السفلى الذى اختفت من عليه أية أثار زخرفية، حيث لم يتبق ببلاطاته سوى لون العجينة الحمراء اللون، وقد جاءت كسوة هذا القسم متطابقة مع كسوة الطرف الشمالى بنفس

الجدار، وذلك من حيث مساحة التكوينات الزخرفية، والتصميم العام، وكـذلك التـصميمات الداخلية، تتخذ هذه الكسوة هيئة مستطيل رأسي يأطره صف من البلاطات الحديثة التى تحمل تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويقطعه شريطان متعامدان، ويحوى بداخله زخـارف نباتية (شكل رقم ٦٩)، وتشغل المساحة الداخلية لهذا الإطار أربعة صفوف رأسية ممتدة تتمثل زخارفها فى الشكل المثمن الذى يضم بداخله مربع أوسط يحوى زهرة مركزية (شكل رقم ٦٨).

جاءت المساحة السفلية بهذه الكسوة خالية من الزخارف، حيث سقطت طبقة الزخارف من على كيان البلاطات، إلا أننا بالكاد يمكن أن نتبين بجزء صغير على واحدة من بلاطـات هذه المساحة جزء صغير من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وينطبق هـذا الوضـع مـع الفارق على بلاطات الإطار الخاص بهذه الكسوة، حيث سقطت طبقة الزخارف مـن بعـض بلاطاته كما ضم تصميم كف السبع الذى يأتى منفذ على البلاطة الثالثة من أعلـى بالـصف الرأسي الذى يمثل الإطار الأيمن.

ومما تجدر الإشارة إليه وجود صف من البلاطات الأفقية التى تشغل أسفل هذا القسم، ويمتد هذا الصف بطول الجدار ليشغل الصف السفلي بالقسم الثانى أيضاً، ويأتى هذا الـصف أعلى مستوى أرضية المسجد مباشرةً ويتألف تصميمه من المربع العريض القائم على إحـدى زواياه الذى يضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وهو بذلك يشغل المـساحة الجداريـة السفلى بأسفل فتحة الشباك، حيث يعلوه بهذه المساحة صف واحد مـن البلاطـات الحديثـة البيضاء اللون.

<u>٢- كسوة القسم الثاني:</u>

تظهر بلاطات هذا القسم بحالة سيئة، حيث يخلو جزء كبير منها من طبقة الزخارف بحيث لم يتبق بها سوى طبقة العجينة الحمراء اللون، وتبدأ هذه الكسوة مـن أسـفل بـصف البلاطات الممتد بكل من القسمين، أما كيان الكسوة فيبدأ مباشرة أعلى هذا الصف ويتكون من سبعة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم ما يقرب من عشرة صفوف من البلاطـات الرأسية، حيث يصعب معرفة عدد هذه الصفوف على وجهه التحديد، وذلك بسبب عدم تركيب بلاطات هذه الكسوة بشكل منتظم حيث يتضح زخم البلاطات به عند النظر إلية للوهلة الأولى، حيث لا أكون مبالغاً إذا قلت أن هذه المساحة الصغير نسبياً قد جمعت فى طياتها نماذج مـن معظم تصميمات البلاطات التى ظهرت بكسوة هذا المسجد (لوحة رقم ١٠٦).

مما هو جدير بالملاحظة أن هذا الزخم والازدحام الشديد بين البلاطات وأنصاف البلاطات وتداخل التصميمات مع بعضها البعض لا يرجع إلى الخريطة الزخرفية الأصلية للمسجد، حيث أنه فى أغلب الظن أن هذا الجزء كان يحتوى على أرضية عامة من البلاطات التى ينتظم عليها شكل مستطيلين زخرفيين أحدهما رئيسي طولى والثانى عرضي يشغل المساحة السفلى، كما هو الحال فى أغلب المساحات التى تعرضنا لها فى كل من كسوة الجدارين السابقين والتى سوف نراها فى كسوة الجدار الأخير للمسجد.

يجعلنا ذلك نجزم بأن هذه البلاطات تمثل فى مجموعها تلك البلاطات التى سقطت من كسوة المسجد بمختلف الأجزاء، أو تلك التى اقتلعت ليحل محلها البلاطات الحديثة التى تشغل أرضية عامة بكسوة بلاطة القبلة، أو تلك التى تشغل عادة الصف الأفقى السفلى بباقى جدران المسجد، وقد فضل المرمم الاحتفاظ بهذه البلاطات وعدم هدرها مما جعله يقوم بجمعها كلها فى هذه المساحة، إلا انه قام بتركيبها بطريقة عشوائية لا تتناسب مع قيمتها الفنية أو الجمالية.

أما بالنسبة للتصميمات التى تضمنتها هذه المساحة فنستطيع أن نميز كثير منها رغم الحالة العامة السيئة التى تظهر عليها هذه البلاطات، إلا انه يمكن مع ذلك حصرها فيما يلى:

- تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)(لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).
- زخرفة الأوراق النباتية التى تتخذ هيئة الشرافات سواء كان شكل الورقة النباتية المخروطية الشكل المرسومة بطريقة مهشرة (شكل رقم ٤٧)(لوحة رقم ١٠٧)، أو تلك التى تتخذ شكل الورقة الخماسية (شكل رقم ٥٠)(لوحة رقم ١٠٦).
- تصميم اللوحة الزخرفية الصغيرة التى تشغل أعلى كسوة واجهه الأكتاف (شكل رقم ٦٤)، حيث نرى تصميم البلاطة التى تمثل الجزء السفلى بالصف الأيسر (لوحة رقم ١٠٩)، وكذلك تصميم البلاطة الوسطى بنفس الصف إلا انه ركب بشكل مقلوب، وأيضاً البلاطة التى تعلوها وقد جاءت هى الأخر فى وضع غير صحيح.
- تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)(لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).
- تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤)(لوحة رقم ١٠٩).
- تصميم الزهرة النباتية الكأسية الشكل التى يتفرع من جانبيها عدة أفرع تحيط بها وتخرج من أحد أركان التصميم وتتجه نحو الركن المقابل له (شكل رقم ٦٣)(لوحة رقم ١٠٨).
- تصميم الورقة النباتية المخروطية الشكل التى تضم بداخلها فرع نباتى يخرج منه أزهار القرنفل واللاله (شكل رقم ٦٢)(لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).

- تصميم الزهرة المركزية الوسطى الذى يحيط بها دائرة مفصصة الشكل تتكون من عـدة أشرطة مفصصة متجاورة (شكل رقم ٥٦)(لوحة رقم ١٠٦).
- أجزاء من تصميم اللوحة الخزفية التى تشغل صدر المحراب (شكل رقم ٥٥)، حيث توجـد بلاطة تحمل جزء من تصميم الزهرية، وكذلك عدة بلاطات تحمـل تـصميم الأزهـار والأوراق الحلزونية التى تشغل معظم مساحة هذه اللوحة (لوحة رقم ١٠٨).
- عدة أجزاء من تصميمات معمارية تتمثل فى قمة مئذنة يقع على يسارها مبنى معمـارى يتخذ هيئة هرمية متدرجة صاعدة، ونفذت الألوان باللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٠)، وكذلك جزء من عقد معمارى تتضمن كوشـته زخارف نباتية ويوجد أسفل العقد مجموعة من أزهار القرنفل، وجاء ذلك أسـف إطـار علوى عبارة عن شريط أفقى يتضمن زخارف هندسية دائرية ومستطيلة بالتبادل، وجـاء ذلك باللون البنى، والأزرق، والأصفر، على أرضية بيضاء (شكل رقـم ٧١)(لوحـة رقـم ١٠٨)، وأيضاً جزء من عمود معماري على يساره فرع نباتى يتفرع منه أوراق طوليـة رفيعة، ونفذ ذلك باللون الأصفر، والأزرق، والأخضر، على أرضية بيضاء اللون، ويأتى هذا التصميم على بلاطة غير مكتملة، كما أنها وضعت فى وضعية أفقية وليست رأسـية كما هو مفترض أن تكون (شكل رقم ٧٢)(لوحة رقم ١٠٨).

رابعاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الغربي:

جاءت الكسوة الخزفية بهذا الجدار متشابهة لحد كبير مع كسوة الجدار المقابل لـه- الجدار الشمالى الشرقى- حيث تقسم هذه الكسوة تبعاً للتقسيم المعمارى للجدار، وتشتمل بذلك على خمسة أقسام يمثل كل قسم منهم جدار إحدى الأروقة الخمسة التى يتكون منها المـسجد، ويفصل بين هذه الأقسام أربعة أكتاف بارزة، وتتطابق كسوة كل رواق بهذه الأروقة مع كسوة الرواق المقابل له بالجدار الشمالى الشرق، ذلك فيما عدا بعض الاختلافات البسيطة التى تتمثل فى تباين تصميم بعض البلاطات الداخلية التى تتكون منها كسوة هذه الأروقة، ولبيـان هـذه الاختلافات سوف نتناول كسوة كل رواق على حده، وذلك كما يلى:

١- الكسوة الخزفية بالبلاطة الأولى (بلاطة القبلة):

تتبع هذه الكسوة (لوحة رقم ١١٠، ١١١) نفس النمط الزخرفى بكل من كسوة جدار القبلة و كسوة جدار الرواق الأول بالجدار الشمالى الشرقى، وذلك كون هذه الكسوة جزء لا يتجـزأ

من الكسوة الكلية برواق القبلة ككل، وبذلك جاءت تتكون من مستويين أفقيين – مستوى أفقى سفلى، ومستوى أفقى علوى – تم تقسيم كل منهما إلى أشكال هندسية تتمثل فى المستطيلات سواء كانت الطولية الرأسية أو العرضية الأفقية منها، حيث يتطابق توزيع هذه المستطيلات بكل من المستويين مع الرواق المقابل، كما تتطابق أيضاً التصميمات والتكوينات الزخرفية سواء العامة أو الداخلية بهذه الكسوة مع كسوة الرواق المقابل، إلا أن هذه الكسوة قد جاءت فى حاله ووضع جيد بدرجة كبيرة عنه عما جاء بالكسوة الأخرى، وبصفة خاصة مجموعة البلاطات الخزفية التي تشغل كسوة المستوى العلوى منها التى جاءت مكتملة حيث المستطيلات العرضية التى تشغل أعلى المستطيلات الرأسية التى كانت تضم اللوحان الرخاميان، و اللوحة الخزفية الوسطى وتنتهى هذه الكسوة بصف أفقى من البلاطات التى تحمل تصميم الشرافات (شكل رقم٤٧).

٢– الكسوة الخزفية بالبلاطة الثانية:

تتبع النمط الزخرفى العام السائد بجدار الرواق المقابل لها (لوحة رقم ١١٢)، بدء من الأرضية العامة التى تتألف من بلاطات كف السبع (شكل رقم ٣٣)، والصف الأفقى السفلى المتمثل فى البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، مروراً بالمستطيل الرأسي الذى تشغله اللوحة الزخرفية التى تتضمن الزهرية الوسطى التى ينبثق منها الأفرع والأوراق النباتية المتداخلة أسفل العقد المفصص الزخرفى (شكل رقم ٥٥)، وأيضاً المستطيل العرضى الذى يأتى أسفل منه ويشغله البلاطات ذات التصميم الهندسى المكون من الخطوط المتوازية والمتقاطعة التى تحصر فيما بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، انتهاء بالصف الأفقى العلوى الذى تنتهى عنده هذه الكسوة ويأتى أسفل الإفريز الخشبى العلوى مباشرةً، الذى يتألف من تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧).

أما وجهه الاختلاف بهذه الكسوة عن الكسوة المقابلة لها يتمثل فى امتداد الصف الأفقى السفلى بالمساحة التى تأتى أسفل الشباك الأوسط ليصبح صفين أفقيين، كما يظهر هذا الاختلاف بكسوة الجانب الأيمن على يمين الناظر لهذا الجدار (لوحة رقم ١١٣)، حيث يختفي كل من المستطيل الطولى، والمستطيل العرضى الذى يأتى أسفله، وشغلت المساحة بدلا منهما مجموعة من البلاطات المختلفة التصميمات، والمركبة بطريقة غير متوائمة، وتضم هذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)،

وكذلك تصميم الزهرة المركزية الوسطى الذى يحيط بها دائرة مفصصة الشكل تتكون من عدة أشرطة مفصصة متجاورة (شكل رقم ٥٦)، وأيضا تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، علاوة على بعض البلاطات التى تحمل جزء من تكوين اللوحة الزخرفية التى تكون من زهرية وسطى ينبثق منها أفرع وأزهار نباتية أسفل عقد زخرفى مفصص (شكل رقم ٥٥).

كما تضم كسوة هذا الجزء من الرواق ثلاثة تصميمات زخرفية جديدة يختلف كل منهم عن الأخر، بالنسبة للتصميم الأول يوجد بالبلاطة الملاصقة للصف الأفقى الذى يحدد النهاية العلوية بهذه الكسوة، وتتكون من ثلاثة أشرطة متداخلة مع بعضها البعض بأسلوب زخرفى لينتج عنه مساحات مختلفة الأشكال والأبعاد بداخل كل منهم زهرة نباتية، ونفذ ذلك باللون الأصفر، والأخضر، والأزرق، والبنى، على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٣). أما الشكل الثانى فيوجد بالبلاطة الحادية عشرة من الصف الثانى الرأسى، وتضم زخرفة معمارية قوامها تاج عمود يرتكز عليه عقد زخرف بنظام الأبلق، وتضم كوشته زخرف نباتية، وجاءت الألوان باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى، والأسود، والأبيض (شكل رقم ٧٤). والشكل الثالث يمثله أيضا تصميم معمارى عبارة عن مآذن تتكون من ثلاثة أدوار تنتهى بقمة تأخذ طراز الشمعة، بالإضافة إلى جزء من قبة توجد متممتها على البلاطة المجاورة لها – ذلك عند تواجدها داخل التصميم الكلى الذى يتكون من العناصر المعمارية – ونفذ ذلك باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٥).

جدير بالذكر أن هذا الشكل والشكل السابق له يتبع لوحة زخرفية واحدة، وهو ما يتضح من خلال التكوينات الداخلية، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بكل منها، بالإضافة إلى طريقة إستخدام الألوان وتوزيعها بكل من الشكلين.

٣- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثالثة:

تبدأ من الأسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، حيث يمتد هذا الصف ليصبح صفين، وذلك بالمساحة الوسطى منه أسفل فتحة الشباك مباشرةً، وتنتهى هذه الكسوة من أعلى بصف البلاطات الأفقية التى تحمل تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وجاءت التكوينات بين هذين الصفين مختلفة عما هو سائد بباقى كسوة جدران الأروقة، حيث لا وجود للمستطيلات الزخرفية التى عادة ما تشغل المساحة الجدارية على جانبى فتحة الشباك، وجاء بدلاً منها مجموعة من البلاطات المتراصة

إلى جوار بعضها البعض فى صفوف أفقية ورأسية دون أن ينتج عنها تصميم عام (لوحة رقم ١١٤).

بالنسبة لكسوة المساحة التى توجد على يسار الناظر لهذه الكسوة فيما بين فتحة الشباك والكتف البارز الفاصل بين كل من البلاطتين الثانية والثالثة، يشغل معظم بلاطاتها تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكالاً هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، بالإضافة إلى بعض البلاطات التى تحمل أشكال أخرى متنوعة والتى تضم عدة تصميمات قوامها تكوين كف السبع (شكل رقم ٣٣) – والذى يظهر بصفة خاصة بالصف الرأسى الملاصق لإفريز الشباك وكذلك بالصف الأفقى أعلى الصف السفلى مباشرةً – وأجزاء من تصميم اللوحة الزخرفية التى تتألف من الزهرية الوسطى التى ينبثق منها أفرع وأزهار نباتية متداخلة (شكل رقم ٥٥)، وكذلك تصميم الزهرة الكأسية(شكل رقم ٦٣)، ذلك بالإضافة إلى ست بلاطات رأسية توجد بالصف الرأسى الخامس تتضمن جميعها زخارف معمارية عبارة عن قباب معمارية، وقمم مآذن، وأعمدة معمارية (لوحة رقم ١١٥)(شكل رقم ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠).

ومما يجدر ذكره ان هذا النوع من البلاطات الخزفية التى تتضمن تصميم البناء المقبي الذى يحيطه مجموعة من المآذن والريات وأشجار السرو قد انتشر فى كل من الجزائر وتونس وليبيا ومصر، ولايزال هذا النوع من الخزف موضوع نقاش بين بعض العلماء المهتمين بدراسة الخزف فى شمال إفريقيا، وذلك فيما يخص الرمز الذى ترمى إليه هذه التصميمات، وما إذا كانت ترمز إلى تخليد عمارة دينية معينة والتى ربما كانت تمثل الحرم الشريف والكعبة بمكة[١]، أو إنها كانت تصور المسجد النبوى ومآذنه وضريحه ذى القبة[٢]، أو ربما أراد الخزاف تخليد أحد الجوامع بإستنبول[٣].

---

(١) للمزيد عن رسوم المسجد الحرام على البلاطات الخزفية فى العصر العثمانى أنظر، أحمد رجب محمد علي: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه فى الفن الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٩٧– ٢٤٥.

(٢) للمزيد عن رسوم المسجد النبوى على البلاطات الخزفية فى العصر العثمانى أنظر، أحمد رجب محمد علي: المسجد النبوى بالمدينة المنورة ورسومه فى الفن الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٤٩– ١٦٠.

(٣) علي مسعود البلوشي وآخرون: موسوعة الآثار الإسلامية فى ليبيا، منشورات مصلحة الآثار، وجمعية الدعوة الإسلامية العالمية، جـ ٢، ص ٥٦، ٥٧.

أما كسوة الجانب الأيمن الواقع على يمين الناظر لهذه الكسوة، فجاءت أغلب بلاطاته تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يليه تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكال هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، بالإضافة إلى تصميم الزهرة المركزية التى يحيط بها دائرة مزدوجة مفصصة ويشغل أركان التصميم ربع دائرة مفصصة (شكل رقم ٥٦) – يشغل هذا التصميم حيز ست بلاطات فى صورة صفين متجاورين كل منهما به ثلاث بلاطات وذلك بالجزء السفلى بهذه الكسوة – علاوة على تصميم الورقة النباتية التى تتخذ شكل مثلث (شكل رقم ٦٧)، والتى تشغل عدة بلاطات بالصف الأفقى العلوى وكذلك الصف الذى يأتى أسفل منه.

تضم هذه الكسوة ثلاثة أجزاء من التكوينات الزخرفية التى نفذ كل جزء منهم على بلاطة مستقلة (لوحة رقم ١١٦)، حيث جاءت فى صورة ثلاث بلاطات تعلو بعضها البعض، وتشغل جزء من أسف الصف الرأسى الملاصق للكتف المعماري الذى يفصل بين البلاطتين الثالثة والرابعة.

بالنسبة **للبلاطة الأولى** من أسفل فتضم جزء من تكوين يتألف من ثلاثة أشرطة يقطع الأول منهم الثانى، الذى يقطع بدوره الشريط الثالث، وجاء كل من الشريط الأول و الثالث مستقيمين متوازيين منفذين باللون الأصفر، وجاء الشريط الثانى مقوس الشكل وذلك باللون الأخضر المحصور بين خطين من اللون الأصفر، وتحدد هذه الأشرطة من الخارج خط رفيع من اللون البنى، وتشغل المساحة العلوية المحصورة بين الأشرطة الثلاثة قوسين متقابلين مرسومين باللون الأصفر، وينبثق من القوس العلوى منهما أزهار نباتية بسيطة خضراء اللون، وجاء ت الأرضية العامة للتكوين بيضاء اللون (شكل رقم ٨١).

أما **البلاطة الثانية** فتتألف من شريطين متقابلين يشغل كل منهما زاويتين متقابلتين من زوايا البلاطة الأربع، ويتخذ كل منهما هيئة ربع دائرة بداخلها زهرة نباتية، جاء ذلك باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون الأزرق، أما الزاويتان المتقابلتان الأخريتان فيشغل العلوية منهما ربع شكل نجمى مركب منفذ باللون الأبيض والأسود، بينما يشغل الزاوية السفلية منهما ربع دائرة بداخلها ربع شكل نباتى منفذ باللون الأخضر والأبيض على أرضية سوداء اللون، ويوجد بمنتصف البلاطة شكل نباتى بسيط، وجاءت الأرضية العامة للبلاطة بيضاء اللون (شكل رقم ٨٢).

أما **البلاطة الثالثة** تتكون من شريط زخرفى عريض نفذ باللون الأصفر، المحدد من الخارج بخط رفيع من اللون الأزرق، ويضم هذا الشريط بداخله زخارف نباتية بسيطة منفذة باللون البنى، ويتخذ هذا الشريط هيئة غير منتظمة ويصل بين زاويتين متقابلتين، كما يتخلله فتحات مختلفة الشكل والحجم، وجاء ذلك على أرضية عامة بيضاء اللون (شكل رقم ٨٣).

<u>٤- الكسوة الخزفية بالبلاطة الرابعة:</u>

تقلص الحيز الزخرفى بهذه الكسوة واقتصر على مساحة مستطيلة محــدودة، وذلــك نظراً لاحتواء جدار هذا الرواق على فتحة الباب التى تصل داخل المسجد بالزيادة الجنوبيــة الغربية، بالإضافة إلى أن ضلفتى هذا الباب تفتحا إلى داخل المسجد وليس إلى خارجه، ممــا جعل المزخرف يترك المساحات الجدارية خلفهما خالية من البلاطات الخزفية (لوحة رقم ١١٧).

تشغل هذه الكسوة الجزء الأيسر الواقع على يسار الناظر لهذا الجــدار، وتبــدأ مــن مستوى أرضية المسجد وتمتد إلى ما بعد منتصف المساحة المفترض أن تشغلها بقليل، حيث كان من المفترض أن تمتد لأعلى لتنتهى عند الإطار الخشبى الأفقى العلوى كما هــو ســائد بباقى الأروقة فيما عدا رواق القبلة، وتتألف هذه الكسوة من أثنتا عشرة صف من البلاطــات الأفقية التى تضم فيما بينهم ثمانية صفوف رأسية.

تبدأ التكوينات الزخرفية بهذه الكسوة من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة المنفذ عليها شكل المربع القائم على إحدى زاوياه ويضم بداخله زخارف نباتيــة (شــكل رقــم ٥٨)، وجاءت التكوينات أعلى هذا الصف تتضمن عدة تصميمات متنوعة ومختلفة لا يجمع بينهــا تصميم عام، حيث ساد على بلاطات هذا الجزء تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يلية تصميم الورقة النباتية المخروطية التى تضم بداخلها أزهار نباتية (شكل رقم ٦٢)، كمل يوجــد عــدة أجزاء من تصميم اللوحة الزخرفية التى تتألف من الزهرية المركزية التى ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار النباتية المتداخلة (شكل رقم ٥٥)، وكذلك تــصميم الخطــوط المتوازيــة والمتقاطعة التى تحصر بينها أشكال هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة(شــكل رقــم ٣٢)، وأيضاً يظهر تصميم الشرافات على عدة بلاطات متفرقة (شكل رقم ٤٧)، علاوة على عدة تصميمات يجمعها طابع زخرفى واحد، حيث جاء منفذ عليها أشكال معمارية تتألف من أجزاء أعمدة معمارية، وأجزاء من عقود مختلفة، وبعض كوشات العقود التى تحمل زخارف نباتية، وتتركز هذه التصميمات بالبلاطات التى تشغل الجزء العلوى بهذه الكسوة (لوحة رقم ١١٨).

كما تتضمن هذه الكسوة تصميم زخرفى جديد جاء منفذ على بلاطة واحدة توجد بمنتصف الصف الأفقى الثالث من أسفل (لوحة رقم ١١٩)(شكل رقم ٨٤)، وهو عبارة عن شكل متعامد تأخذ زوايا تعامده شكل مقوس وتحصر بينها وبين حدود التصميم ربع دائرة بكل ركن من أركان التصميم، ويشغل مركز الشكل المتعامد دائرتان متتاليتان، الخارجية منهما يشغل محيطها خطوط عرضية زرقاء اللون على أرضية بيضاء، أما الداخلية فيشغلها شكل سداسي بداخله زهرة ذات ثمان بتلات منفذة باللون الأزرق والأبيض ورسم مركزها باللون الأصفر، وتحصر كل بتلة وأخرى دائرة صغيرة مرسومة باللون الأخضر، ويشغل المساحة بين الحدود الخارجية للشكل المتعامد وبين مركزه أربع مراوح نخيلية بواقع مروحة بكل ذراع من الأذرع الأربعة للشكل التعامد، ذلك بالإضافة إلى أربع أنصاف أزهار نباتية تشغل أواسط أضلاع التكوين، أما المساحة خارج هذا الشكل المتعامد والمتمثلة فى أركان هذا التكوين فيوجد بكل ركن منهم شكل كأسي يتجه نحو داخل التكوين ليتقاطع مع أذرع الشكل المتعامد، ويضم هذا الشكل الكأسى بداخله زخارف نباتية بسيطة منفذة باللون الأبيض والأخضر على أرضية صفراء اللون، وذلك على أرضية زرقاء اللون، كما يأتى هذا الشكل وكذلك الشكل المتعامد على أرضية خاصة بهما منفذة باللون الأبيض المحدد بخط رفيع من اللون البنى.

٥- الكسوة الخزفية بالبلاطة الخامسة:

تنقسم هذه الكسوة إلى جزأين، وذلك تبعاً لنوعية البلاطات التي تكسوها (لوحة رقم ١٢٠)، يمثل **الجزء الأول** منهما المساحة الواقعة على يمين الناظر لهذا الرواق، والمحصورة بين نهاية هذا الجدار وبداية فتحة الشباك الذى يتوسط هذا الرواق، حيث جاءت بلاطات هذا الجزء مضافة حديثاً وتعود لفترة معاصرة، وتتضمن زخارف تقليد تصميم الطبق النجمى، ذلك فيما عدا الصف الأفقى العلوى الذى يأتى أسفل الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد النهاية العلوية لهذه الكسوة، حيث جاءت بلاطاته امتداداً لبلاطات الجزء الثانى وتتضمن تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧).

أما **الجزء الثانى** فيشغل باقى مساحة الرواق، وتتبع بلاطاته نفس النمط الزخرفى السائد بمعظم أروقة هذا المسجد، حيث صف البلاطات الأفقى السفلى الذى يتحول إلى صفين أفقيين بالمساحة السفلية لفتحة الشباك مباشرةً، وتتكون بلاطاته من تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله شكل نباتى بسيط (شكل رقم ٥٨)، ثم الصف الأفقى العلوى الذى يأتي أسفل الإطار الخشبي العلوى مباشرة ويتضمن تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وتتألف

المساحة فيما بين هذين الصفين من المستطيل الطولى الذى يأتى أسفله المستطيل العرضـــى، حيث يحدد كل منهما شريط رفيع من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، وتشغل كل من مساحة هذان المستطيلان والمساحة الخارجية لهما بلاطات تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣).

ذلك فيما عدا البلاطتين الأولى والثانية بالصف الأفقى السفلى بالمستطيل العرضـــي، حيث تضم الأولى تصميم نباتى يتمثل فى التصميم المنفذ بالبلاطة الثانيـــة بالـــصف الأفقـــى العلوى الذى يشغل اللوحة الزخرفية التي تتكون من الزهرية الوسطى التي ينبثق منها الأفرع والأزهار والأوراق النباتية المتداخلة مع بعضها البعض (شكل رقم ٥٥)، أما البلاطـــة الثانيـــة فتضم تصميم نباتى عبارة عن مجموعة أوراق نباتية شريطية الشكل تتـــداخل مـــع بعـــضها البعض بشكل كثيف، وجاءت منفذة باللون الأخضر الباهت، والأزرق الباهت، مع مسحات من اللون البنى، كما يشغل الجزء الأيمن العلوى بهذه البلاطة شكل زخرفى يأخذ هيئـــة القلـــب، وزين هذا الشكل بكل من اللونين الأزرق، والأخضر بالتبادل فيما بينهما.

الكسوة الخزفية بالأكتاف المعمارية البارزة بهذا الجدار:

يتضمن هذا الكتف أربعة أكتاف معمارية بارزة، تقابل الأكتـــاف الأربعـــة بالجـــدار المقابل له، وتحتوى هذه الأكتاف على كسوة خزفية جاءت بصفة عامة متطابقة مع بعـــضها البعض، وكذلك متطابقة مع الأكتاف المواجهة لها، حيث تبدأ كسوتها الخزفية مـــن مـــستوى أرضية المسجد وتمتد إلى الإطار الخشبى الأفقى العلوى الذى يحدد نهايـــة كـــسوة الأروقـــة الأربعة الأخيرة بهذا الجدار، وتتضمن زوايا هذه الأكتاف أطر رأسية تبدأ من أسفل وتنتهـــى عند الإطار الأفقى العلوى، وجاءت هذه الأطر لتدعيم كسوة هذه الأكتاف والحفاظ عليها مـــن السقوط، حيث تغلق هذه الأطر الرأسية على خط تلاقى البلاطات بواجهات هذه الأكتاف مـــع البلاطات التى تشغل المساحات الجانبية منها، وبذلك تنقسم كسوة هذه الأكتاف إلى جـــزأين، الأول يتمثل فى كسوة الواجهات الأمامية، والثانى يتمثل فى كسوة الأجناب.

١- الكسوة الخزفية بأجناب الأكتاف المعمارية:

جاءت كسوة الكتف الأول الذى يفصل بين كل من الرواقين الأول والثانى تتبع النسق الزخرفى العام المنفذ بأجناب الأكتاف المعمارية بالجدار المقابل (لوحة رقم ١٢١، ١٢٢)، حيث

يشغل كل من جانبيه مستطيل رأسي يأتي أسفل منه مستطيل أفقي، وجاء ذلك بالبلاطات المنفذ عليها تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويأتى ذلك على أرضية من البلاطات التى تحمل تصميم أزهار كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وينحصر ذلك بين صفين أفقيين الأول سفلى ويتكون من البلاطات ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٨)، والصف الثانى علوى ويأتى أسفل الإطار الخشبى الأفقى الذى يحدد النهاية العلوية بهذه الكسوة، ويتكون مـــن تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، ذلك مع مراعاة وجود بلاطة أو أكثر تتخلل هذه التكوينات وتحمل تصميم مختلف.

أما بالنسبة للكسوة التى تشغل الأجناب بكل من الكتف الثانى (لوحة رقم ١١٣، ١٢٣)، والكتف الثالث (لوحة رقم ١٢٤، ١٢٥)، فتشبه كلا منهما الأخرى، حيث حل محل كلا من المستطيلين الرئيسيين مجموعة من البلاطات المتجاورة التى لا تتبع نسق زخرفى عام، حيث تتضمن هذه البلاطات تصميمات متنوعة ومختلفة تأتى كلها فوق الصف الأفقى السفلى من البلاطات التى يشغلها تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وتتمثل هذه التصميمات فى تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وزخرفة الخطوط المتوازية والمتقاطعة التى تحصر بينها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وتصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)، وأشكال الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وزخرفة الورقة الكأسية (شكل رقم ٦٣)، وأيضاً تصميم الورقة المخروطية (شكل رقم ٦٢)، بالإضافة إلى بعض البلاطات التى تمثل جزءاً من تصميم اللوحة الزخرفية التى تتألف من الزهرية الوسطى التى ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأوراق والأزهار النباتية المتداخلة (شكل رقم ٥٥)، علاوة على تصميم البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣) – التى تمثل أرضية عامة لكسوة رواق القبلة– بالإضافة إلى عدة بلاطات متفرقة توجد بالجانب الخارجى للكتف الثانى تتضمن تصميمات معمارية عبارة عن أجزاء من مآذن، وقباب، وأعمدة معمارية، وكوشات العقود (شكل رقم ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩).

وجاءت كسوة الأجناب بالكتف الرابع بهذا الجدار متميزة عن باقى كسوة الأجناب بالأكتاف البارزة بهذا المسجد، ويرجع ذلك لاحتواء كسوته التى تشغل الجانب الخارجى منه فقط، حيث يخلو الجانب الداخلى له من وجود أية بلاطات خزفية، وسبب ذلك أن هذا الجانب من الكتف تفتح عليه إحدى ضلفتى الباب الذى يوجد بالرواق الرابع بهذا الجدار، وتشغل بلاطات هذه الكسوة عدة تصميمات متنوعة (لوحة رقم ١٢٦)، تتمثل فى زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وأشكال الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة

والمتوازية التى تحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، بالإضافة إلى بلاطة تحمل تصميم معمارى يتألف الجزء العلوى من عمود معمارى يجاوره قمة مئذنة يليه جزء من شكل مخروطى(شكل رقم ٩٠).

تضم هذه الكسوة ثلاثة نماذج زخرفية نفذ كل منهم على بلاطة مقاس ١٥x ١٥سم، وجاءت تتخلل تصميمات البلاطات السابقة، بالنسبة للنموذج الأول فقوامة دائرة مركزية وسطى مرسومة باللون الأخضر الباهت على أرضية بيضاء اللون، ويوجد بكل زاوية من زوايا التكوين الأربع شكل قلب غير مكتمل مرسوم باللون الأخضر الباهت (شكل رقم ٩١)(لوحة رقم ١٢٧). أما النموذج الثانى فيتألف من زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية منفذة بشكل حلزوني تتداخل مع بعضها البعض، وتضم بينها أزهار القرنفل، وجاء ذلك باللون الأخضر، والأزرق، والأصفر على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٩٢)(لوحة رقم ١٢٨). بالنسبة للنموذج الثالث فيتألف من زهرة وسطى ذات ثمان بتلات، يحيط بها أربع أنصاف أزهار يمتد كل نصف منهم ليشغل كل جانب التكوين، حيث تظهر هذه الأنصاف بمثابة إطار لهذا التكوين، وتحصر هذه الأنصاف فيما بينها أربع أشكال زخرفية يتخذ كل منهم شكل القلب، والتى تشغل الأركان الأربع لهذا التكوين، ورسمت هذه العناصر باللون الأصفر، والأخضر، والأزرق، واللون الأبيض الذى يمثل أرضية هذا التكوين (شكل رقم ٩٣)(لوحة رقم ١٢٩).

<u>٢- الكسوة الخزفية بواجهات الأكتاف المعمارية:</u>

تتألف واجهة الكتف الأول من عدة تصميمات زخرفية، حيث يطغى عليها تصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)، يليه تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ثم تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم الورقة النباتية التى تأخذ هيئة المثلث (شكل رقم ٦٧)، وأخيراً تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧).

أما بالنسبة لكل من واجهة الكتف الثانى، والثالث (لوحة رقم ١٢٤)، فتتطابق كلا منهما مع الأخرى، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه وبداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وتشغل باقى مساحة كلا منهما بلاطات قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣).

تتألف واجهة الكتف الرابع من نماذج زخرفية متعددة (لوحة رقم ١٣٠)، حيث تتضمن البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه الذى يضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٨)، وتصميم الورقة الكأسية (شكل رقم ٦٣)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التى تضم بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم البلاطات الحديثة التى تستخدم كأرضية بكسوة رواق القبلة (شكل رقم ٥٣)، وكذلك تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، كما يشتمل الجزء العلوى من هذه الكسوة على اللوحة الزخرفية التى تتكون من ست بلاطات وقوامها العقد المعمارى المفصص الذى يأتى أسفله زهرية وسطى يعلوها ورقة نباتية مخروطية كبيرة الحجم (شكل رقم ٦٤)، بالإضافة إلى وجود جزء من تصميم معمارى يشغل حيز بلاطة واحدة وقوامه جزء من كوشة عقد معمارى مزخرف بمجموعة من الزخارف النباتية المرسومة باللون الأخضر والأزرق والأصفر على أرضية بيضاء (شكل رقم ٩٤).

يتضح مما سبق الأهمية البالغة التى يحتلها هذا المسجد بين مساجد الوجة البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، إن لم تكن بين مساجد مصر قاطبة، وذلك لبلوغه درجة عظيمة من الجودة والإتقان والتميز فى العديد من الأصعدة سواء كان ذلك على الصعيد المعمارى أو الصعيد الوثائقى أو الصعيد الفنى، فبالنسبة للصعيد المعمارى يعد هذا المسجد صورة واضحة لاستمرارية النمط المحلى فى التخطيط الذى سائد الوجة البحرى خلال ذلك العصر وسبق ورأيناه بمسجد الحاج إبراهيم تربانة، وكذلك مسجد أحمد أغا دومقسيس، أما على الصعيد الوثائقى فقد أظهرت لنا وثيقة هذا المسجد كل ما يتعلق به بدأ من منشأه وموقعه ووصف تخطيطه وما به من عناصر معمارية وزخرفية، وإنتهائاً بأرباب الوظائف فيه وأوجه الصرف المختلفة عليه وأيضاً العمائر التى تم وقفها عليه[1]، كما كشفت لنا هذه الوثيقة مصطلح فني جديد وهو (الخرجات) الذى أطلق على الأروقة – الزيادات– التى تحيط به من جهاته الثلاث عدا جهة القبلة[2].

أما على الصعيد الفنى فيمتاز هذا المسجد باحتوائه على العديد من المجالات الفنية المختلفة النواحى، سواء كانت من الناحية الفنية المعمارية والعناصر المكونة له، أو كانت من

---

(1) لمعرفه المزيد عن أرباب الوظائف وعن الوظائف المختلفة وكذلك أوجهه الصرف المتعددة ومقدار الأجور اليومية لبعض العاملين بهذا المسجد. أنظر، أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى، ص ٢٣ – ٢٨.

(2) أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى، ص ٢٢.

الناحية الفنية الزخرفية حيث استخدام قوالب الطوب بأشكال زخرفية، وكذلك الأعمال الخشبية به، والأعمال الرخامية من أشكال أعمدة مختلفة ومنتوعة، أو تربيعات، ولوحات رخامية، بالإضافة إلى الكسوة الخزفية، وهى ما سنسلط عليها الضوء بطبيعة الحال.

يمتاز هذا المسجد بكسوته الخزفية التى تشتمل على كسوة خارجية منفذة على كتلة المدخل الرئيسى الواقع بالضلع الشمالى الغربى، وكسوة داخلية تغطى جميع جدرانه من الداخل، وذلك بالتفاوت فى مقاس وكثافة البلاطات من مساحة جدارية لأخرى، وهو بذلك يشبه الكسوة الخزفية بمسجد الحاج إبراهيم تربانة الذى يحتوى على كسوة خارجية وأخرى داخلية، إلا أن الكسوة الخزفية بهذا المسجد تتميز عن نظيرتها بمسجد الحاج إبراهيم تربانة، بل أنها تتفرد عن باقى الكسوات المتبقية بمساجد الوجه البحرى بمصر بالعديد من المميزات والسمات التى تجعلها بحق أهم هذه الكسوات على الإطلاق. يمكن إجمال هذه السمات على سبيل الذكر وليس الحصر كما يلى:

- تم إنتاج هذه الكسوة خصيصاً لتزيين هذا المسجد، وهو ما نستطيع تبينه من خلال الوحدة الزخرفية الواحدة، والطابع العام الذى يجمع بين كل جزء وأخر بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى ذكر هذه الكسوة بوثيقة المسجد مما يؤكد على وجودها عند افتتاح هذا المسجد للصلاة.
- تمثل الكسوة المتبقية بهذا المسجد والتى لاتزال تزين معظم جدرانه أغلب الكسوة الأصلية للمسجد، حيث تكاد تكون وصلتنا كاملة، وهو ما يساعدنا على دراسة الأنماط والطرز المختلفة الخاصة بالأسلوب الصناعى الزخرفى خلال تلك الفترة.
- لم يطرأ على هذه الكسوة الكثير من التغيرات، حيث لا تزال معظم البلاطات المكونة لها فى حالة جيدة نستطيع أن نميز تصميماتها وعناصرها الزخرفية، فيما عدا أجزاء قليلة تتركز فى الكسوة الجانبية لرواق القبلة.
- يمكن التميز بسهولة ويسر بين مجموعة البلاطات الأصلية للمسجد التى تعود لتاريخ إنشائه، وتلك التى أضيفت له فى فترات لاحقة من قبيل المحافظة على الكسوة الأصلية من جهة ومحاوله استرجاع القيمة الجمالية والفنية لهذه الكسوة من جهة أخرى، وذلك بعض تضرر وسقوط بعض أجزاء من هذه الكسوة الأصلية.
- احتواء الكسوة الخارجية على اسم الصانع " مسعود السبع "، وذلك بمنتصف البلاطات التى تكسو العقد الثلاثى بكتلة المدخل، وهو ما لم نره بأية كسوة خزفية أخرى من

الكسوات المتبقية بالعمائر المختلفة بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى[١]، بل تتعدى أهميتها ذلك لكونها الكسوة الوحيدة التى تحمل توقيع هذا الصانع بمصر، كما أنها تنفرد أيضاً بين الكسوات الخزفية المتبقية الوحيدة بعمائر القطر المصرى التى تحمل توقيع صانعها[٢].

- أغلب بلاطات هذه الكسوة محلية الصنع، حيث تم إنتاجها بإحدى مصانع الخزف التى انتشرت بمصر خلال هذه الفترة وبصفة خاصة بمدن الوجه البحرى، حيث بدأت بمصر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى نهضة محلية فى صناعة البلاطات الخزفية، وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أتوا من شمال أفريقا – وهى من البلاد التى كثر فيها عمل البلاطات الخزفية – لواء هذه النهضة الفنية، وبذلك ولدت مدرسة مصرية محلية جديدة فى صناعة الخزف والبلاطات فى هذا القرن لها مميزاتها الواضحة، وقد استقر هؤلاء الخزافون فى العديد من المدن الساحلية مثل الأسكندرية، ورشيد، ودمياط، وغيرها من المدن مثل أدفينا، ومطوبس، كما استقر بعضهم بالقاهرة، وقد اكتسبت هذه المدن أهمية واضحة فى العصر العثمانى[٣].

ومما يؤكد ذلك نوعية هذه البلاطات، حيث جاءت عجينتها غير نقية نتيجة لاحتوائها على الشوائب التى لم يستطع الصانع التخلص منها، كما جاء لون هذه العجينة مائل للاحمرار، بالإضافة إلى أسلوب تنفيذ زخارف هذه البلاطات والتى جاءت تحت الطلاء وتظهر فوق أرضية بيضاء معتمة، وأيضاً وجود النقاط الثلاث التى تأخذ هيئة مثلث وتظهر كتشويهات ببدن البلاطة، والتى تنتج عن عملية حرق البلاطات فى الأفران عند مرورها بالمراحل الصناعية المختلفة، وتعرف هذه النقاط الثلاث إصطلاحاً باسم رجل الديك.

---

(١) سوف يتبين ذلك من خلال دراسة الكسوات الخزفية المتبقية بهذه العمائر، والأتي ذكرها بهذه الدراسة.

(٢) يذكر حسن عبد الوهاب أن هذه الكسوة هى الكسوة الخزفية الوحيدة بمصر التى تحمل أسم صانعها مسعود السبع. توقيعات الصناع، ص ٥٥٧. كما ذكر علي مسعود البلوشي أن هذا المسجد يحمل توقيع الصانع مسعود السبع. أنظر، موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥١. بينما تذكر سعاد ماهر محمد أن الكسوة الخزفية بمحراب هذا المسجد تحمل بالضافة إلى توقيع السبع توقيع أخر للصانع عبد الكريم الفاسي. مساجد مصر، جـ ٥، ص ١٢١. إلا أننى لم أجد توقيع عبد الكريم الفاسي بكسوة هذا المسجد، ولذا من المحتمل أن تكون البلاطة التى كانت تحمل توقيعه قد سقطت أو فقدت، أو أنها قد جانبها الصواب فى ذلك الأمر.

(٣) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦١.

- تضم هذه الكسوة عدد كبير من البلاطات الخزفية التى لم ولن تظهر بنفس هذا الكم بأية كسوة خزفية من الكسوات التى لاتزال متبقية إلى وقتنا هذا بعمائر الوجه البحرى، وعلى ذلك جاءت هذه البلاطات تحتوى على مجموعة كبيرة من التكوينات والتشكيلات الزخرفية المتنوعة.

تضح من خلال هذه النقاط الأهمية البالغة لهذا المسجد، وذلك على الصعيد الفنى وبصفة خاصة ما يحويه من أعمال خزفية، حيث تضم كسوته الخزفية كم كبير من البلاطات التى قلما نجدها بمثل هذا العدد فى العمائر التى لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية إلى وقتنا هذا بمدن الوجه البحرى بمصر، وقد نتج عن ذلك اشتمال هذه البلاطات على تصميمات متنوعة ومختلفة علاوة على تأثرها بعدة أساليب فنية.

أما عن التصميمات الزخرفية التى جاءت بهذه البلاطات فنجدها فى الغالب ذات تكوينات جديدة لم تظهر قبل هذا التاريخ بأية كسوة من العمائر الدينية بالوجه البحرى بمصر، وهذا لم يمنع من وجود تصميمات سبق ورأيناها من قبل بكل من كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد احمد أغا دومقسيس، ويمكن حصر هذه التصميمات فى تكوين أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وأيضاً الشكل المربع المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣)، وتصميم الإكليل (شكل رقم ١٨)، حيث تظهر هذه التصميمات أو أجزاء منها وذلك على بلاطات محدودة للغاية توجد بأجزاء متفرقة بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى تصميمين آخرين كان لهما الحظ الوافر فى الظهور بكثافة بكسوة هذا المسجد، حيث لا تكاد مساحة جدارية تخلو منهما أو من احداهما على أقل تقدير، ويمثلها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

أما عن التصميمات الجديدة بهذه الكسوة فتتضمن أنماطاً عدة من التكوينات والنماذج الزخرفية التى يمكن تقسيمها إلى قسمين متباينين، الأول وتمثلة مجموعة البلاطات الأصلية بهذه الكسوة والتى تعود لتاريخ إنشاء المسجد، أما الثانية فتمثل نماذج البلاطات المضافة بهذه الكسوة فى فترات لاحقة على تاريخ الإنشاء.

بالنسبة لمجموعة البلاطات الأصلية فتتألف من نوعين من التصميمات، الأول وهو عبارة عن أشكال اللوحات الزخرفية التى تتكون من خمسين بلاطة وأكثر، والتى تتألف أغلبها من الزخارف النباتية الممثلة فى الزهرية الوسطى التى تركز على قاعدتين ويخرج منها مجموعة متداخلة من الأزهار والأفرع والأوراق النباتية والتى تأتى أسفل عقد مفصص ينتهى من أعلاه بهلال، ويرتكز على عمودين معماريين جانبيين (شكل رقم ٥٥، ٦٠)، أو تأتى دون هذا العقد المفصص (شكل رقم ٥٩)، ذلك مع وجود إختلاف ثانوى فى أسلوب زخرفة بدن الزهرية الوسطى، أو فى شكل الزهرية نفسها، أو تلك التى تتكون من ستة بلاطات فقط وتتألف من زهرية مركزية يعلوها ورقة نباتية مخروطية الشكل تأتى أسفل عقد مفصص (شكل رقم ٦٤)، أو اللوحات التى تتألف من الزخارف الهندسية المعمارية التى يتخللها زخارف نباتية ثانوية[1]، حيث من الثابت من خلال مجموعة البلاطات التى تحمل تكوينات وأشكال معمارية أن هذه الكسوة كانت تضم لوحة معمارية واحدة على الأقل، والتى تتكون بصفة عامة من عقد يأخذ هيئة حدوة الفرس يشغل جزئه العلوى أشكال عمائر إسلامية تتمثل فى أشكال المآذن، والقباب، والأعمدة، والعقود، والمساجد، بينما يشغل الجزء السفلى منه زهرية ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار النباتية.

أما النوع الثانى من هذه البلاطات فيتألف من مجموعة التصميمات المنفذة على بلاطة واحدة فقط، سواء تلك التى تحمل تصميمات مستقلة بذاتها، أو تلك التى تحمل تصميمات ممتدة، بحيث ترتبط البلاطة الواحدة مع ما يجاورها بجزء من التكوين الزخرفى، والذى يجد ما يتممه على البلاطة المجاورة له، والتى تحمل بدورها نفس التكوين، ومن أمثلة ذلك تصميم الشرافات بنوعيها (شكل رقم ٤٧، ٥٠)، وتصميم ورقة الساز المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤)، وكذلك كل من الورقة المخروطية التى تضم بداخلها مجموعة من الأوراق النباتية (شكل رقم ٦٢)، والورقة النباتية الكأسية الشكل (شكل رقم ٦٣)، وأيضاً التصميم النباتى المكون من أزهار اللاله المحورة وأزهار القرنفل بالاشتراك مع وردتين سداسيتين البتلات (شكل رقم ٥١).

أما عن البلاطات المضافة فى فترات لاحقة بكسوة هذا المسجد فتتألف من عدة نماذج يشغل بعضها حيز محدود للغاية بهذه الكسوة، حيث نجده يشغل بلاطة واحدة أو بضعة

([1]) أقدم النماذج المؤرخة من هذه التجميعات الخزفية التى نفذت وفقاً لهذا الأسلوب الذى انتشر فى القرن الثامن عشر الميلادى تنسب للصانع الخميرى وترجع لعام (١٠٣٣هـ) والموقعة بما نصه: " عمل الخميرى ١٠٣٣ هـ" حيث ينتسب هذا الصانع إلى بلدة خمير التى تقع على الحدود التونسية الجزائرية داخل الأراضى التونسية. أنظر، ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٣.

بلاطات من حيز هذه الكسوة، ويظهر ذلك بوضوح فى كسوة الجدار الجنوبى الغربى بكل من الرواق الثانى، والرواق الثالث، وجانب الكتف الرابع، والبعض الأخر يظهر بصورة أكثر انتشاراً وهو ما يتمثل بوضوح فى كسوة الجدار الشمالى الغربى وكذلك بالصف الأفقى السفلى أعلى مستوى أرضية المسجد مباشرةً، وذلك بمعظم جدران هذا المسجد.

بالنسبة للتصميمات المحدودة الظهور فتتمثل فى الشكل المثمن المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله مثمن أخر أصغر حجماً (شكل رقم ٤٦)، والشكل الدائرى المفصص الذى يحيط بزهرة مركزية ويلتف حوله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٦)، وتصميم الورقة النباتية التى تتخذ هيئة هرمية الشكل (شكل رقم ٦٧)، وكل من التصميمات التى تعتمد على استخدام الأشرطة الزخرفية التى تتداخل مع بعضها البعض فى بعض الأحيان، أو التى تتقابل، أو تتدابر فى أحيان أخرى (شكل رقم ٥٧، ٧٣، ٨١، ٨٢، ٨٣)، وأيضاً تكوين الأفرع النباتية المتداخلة التى تحصر فيما بينها زهور اللاله المحورة (شكل رقم ٩٢)، وتكوين الوردة المركزية التى يلتف حولها أربعة أشكال نباتية يتخذ كل منهم هيئة القلب (شكل رقم ٩٣)، وتصميم الدائرة الوسطى التى يحيط بها المراوح النخيلية وتضم بداخلها شكل مثمن يحوى وردة سداسية البتلات (شكل رقم ٨٤)، وأخيراً تصميم الدائرة المركزية الوسطى المحصورة بين أربع أجزاء تشغل أركان التكوين وتتخذ شكل القلب (شكل رقم ٩١).

أما بالنسبة للتصميمات الجديدة والتى تظهر بصورة أكثر انتشاراً فتمثلها أربعة تصميمات زخرفية، أولها شكل المثلثان المتجاوران اللذان يشغل احداهما زخارف نباتية ويخلو الآخر من وجود العناصر الزخرفية (شكل رقم ٥٣)، وتمركز هذا التصميم برواق القبلة حيث يمثل أرضية عامة بكسوة هذا الرواق. والتصميم الثانى يتألف من المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وهو يمثل الصف الأفقى السفلى بأغلب هذه الكسوة، ذلك مع وجوده بأجزاء أخرى متفرقة فى صورة بلاطة واحدة أو بلاطتين متجاورتين. أما التصميم الثالث فقوامه المربع الأوسط الذى يضم بداخله وردة وينبثق من أركانه مجموعة من الأفرع النباتية التى تشكل فيما بينها أربعة أشكال بيضاوية تحيط بهذا المربع (شكل رقم ٦٨). وأخر هذه التصميمات الأربعة هو الشكل المربع الذى يضم بداخل وردة ذات أربع بتلات تحصر كل بتلة وأخرى فيما بينهما شكل نباتى يخرج منه ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ٦٩). ويظهر كل من هذين التصميمين بكسوة الجدار الشمالى الغربى وذلك بقوام التجميعتين على يمين ويسار فتحة الباب الرئيسى.

يتضح من خلال التصميمات المختلفة التى تشغل مجموعة البلاطات الجديدة التى لا تعود لتاريخ الكسوة الأصلية بهذا المسجد أنها تتبع نمطين متباينين، كل نمط منهما له سماته ومميزاته التى تخصه وتميزه عن النمط الآخر، وفى أغلب الظن ان هذين النمطين لم يضافا إلى كسوة هذا المسجد فى الفترة ذاتها، بل أضيفت بلاطات النمط الأول والتى تتمثل فى التصميمات الأربعة التى تظهر بصورة واسعة الانتشار (شكل رقم ٥٣، ٥٨، ٦٨، ٦٩)(لوحة رقم ٨٥، ٩٠، ١٠٤)، وأنها فى الغالب جاءت نتيجة عملية صيانة وترميم لهذه الكسوة، وهو ما يمكن استنتاجه من خلال المساحات الكبيرة التى غطتها هذه البلاطات. أما النمط الثانى فتمثلة مجموعة البلاطات المحدودة الانتشار التى تشغل بضعه أجزاء صغيرة ومتفرقة بهذه الكسوة، ويتضح من خلال ذلك ان هذه البلاطات قد أضيفت فى فترة لاحقة على الفترة التى أضيفت فيها بلاطات النمط الأول.

وعلى ذلك فإن مجموع البلاطات التى تشغل الكسوة الحالية لهذا المسجد ترجع إلى أربع فترات زمنية متباينة تختلف فيما بينها من حيث فترة البعد أو القرب بين كل فترة وأخرى، حيث نجد البلاطات التى ترجع لتاريخ إنشاء المسجد وهى البلاطات التى تأتى فى المرتبة الأولى من حيث الكم، ثم البلاطات التى أضيفت بعد ذلك فى فترة لاحقة والتى ربما كانت تمثل محاولة لترميم وتجديد هذه الكسوة وتأتى بدورها فى المرتبة الثانية من حيث الكم وذلك بعد البلاطات الأصلية للمسجد، يلى ذلك فى فترة ثالثة مجموعة من البلاطات المحدودة نوعاً ما والتى تتركز معظمها بكسوة الجدار الجنوبى الغربى، وأخيراً تلك البلاطات التى ترجع لفترة معاصرة وتشغل الجانب الأيمن من الرواق الأخير بكسوة الجدار الجنوبى الغربى والتى تتألف من تقليد زخارف الأطباق النجمية.

من خلال دراسة تصميمات هذه البلاطات ومقارنتها مع تصميمات البلاطات التى ترجع لتاريخ إنشاء المسجد والتى نصت عليها وثيقة وقف المسجد، يمكن أن نرسم صورة عامة لما كانت عليه الكسوة الخزفية الأصلية بهذا المسجد، والتى كانت تتألف من أرضية عامة من البلاطات التى قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يأتى عليها أشكال هندسية عبارة عن مستطيلات طولية، وأخرى عرضية تأتى أسفل المستطيلات الطولية، حيث يشغل مجموعة المستطيلات الطولية إما لوحة رخامية كما نرى فى كسوة رواق القبلة، أو يشغلها لوحة خزفية قوامها الزهرية الوسطى التى ينبثق منها الأفرع والأوراق النباتية المتداخلة والتى تشغل معظم هذه المستطيلات (شكل رقم ٥٥، ٥٩، ٦٠)، أو اللوحة المعمارية التى تتألف من أشكال المآذن والقباب والعقود، والتى نرى أثرها بكسوة الرواق الرابع بالجدار الجنوبى

الغربى، ويشغلها فى أحيان أخرى تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التى تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢).

أما بالنسبة للمستطيلات السفلية العرضية فتشغلها نفس التصميم الهندسي المؤلف من الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التى يتخللها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٣)، وتنتهى كسوة هذا المسجد من أعلى بصف أفقى ممتد على طول امتداد هذه الكسوة يتكون من البلاطات التى قوامها الورقة النباتية التى تشبة زخرفة الشرافات (شكل رقم ٥٠). وذلك بالنسبة لكسوة الجدران الداخلية للمسجد، أما عن كسوة الأكتاف المعمارية التى تفصل بين أروقة المسجد فقد كانت واجهاتها تتكون من البلاطات التى تحمل تكوين ورقة الساز العريضة المركبة (شكل رقم ٥٤)، يأتى أعلى هذا التصميم بنهاية الواجهة تكوين اللوحة الزخرفية البسيطة التى تتألف من الزهرية الوسطى التى يعلوها الورقة النباتية المخروطية الشكل وذلك أسفل عقد معمارى مفصص (شكل رقم ٦٤)، يلى ذلك صف من بلاطات تصميم الشرافات (شكل رقم ٥٠)، والتى تمثل نهاية واجهة كسوة هذه الأكتاف، وبالنسبة لكسوة الأجناب بهذه الأكتاف فكانت تتضمن أرضية عامة من البلاطات التى قوامها تكوين كف السبع (شكل رقم ٣٣)، المنفذ عليها أشكال المستطيلات الطولية والعرضية التى سبق ورأيناها بكسوة الجداران، ذلك مع الفارق فى الحيز المساحى التى تشغلها هذه المستطيلات والمرتبط بالمساحة الكلية التى تأتى عليها هذه المستطيلات، والتى يشغلها تصميم الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التى تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

تتضمن بلاطات هذه الكسوة أساليب فنية متنوعة، حيث نرى البلاطات المنفذة تبعا للأسلوب الزخرفى العثمانى، وكذلك تلك المنفذة وفقا للأسلوب المغربى، علاوة على البلاطات ذات الأسلوب الاوروبى سواء كان الأسباني أو الإيطالى أو الهولندي.

يظهر الأسلوب الزخرفى العثمانى بهذه الكسوة من خلال التصميمات التى تتضمن زخارف نباتية، وخاصة تلك التى تحمل زخرفة كف السبع، وأزهار القرنفل، وأزهار اللاله. بينما نرى الأسلوب المغربى فيظهر من خلال البلاطات التى تكسو المحراب، وأيضاً تلك التى تشغل مساحات مختلفة من الكسوة الداخلية للمسجد، والتى تشغلها تصميمات نباتية تتألف من الزهرية الوسطى التى تأخذ شكل كمثرى ويخرج منها مجموعة من الأزهار والأوراق والأفرع النباتية المتداخلة التى تأتى أسفل عقد مفصص يرتكز على عمودين جانبيين وينتهى من أعلى بهلال (شكل رقم ٥٥، ٦٠).

ذلك بالإضافة إلى البلاطات المنفذ عليها رسوم العمائر التى تتضمن أشكال العقود والمآذن الشاهقة الارتفاع وأشكال القباب، حيث كانت تضم هذه الكسوة تجميعة زخرفية معمارية واحدة على الأقل، وهو ما يتضح من خلال مجموعة البلاطات المجاورة التى توجد بالجزء العلوى من الكسوة الخزفية التى تزين الرواق الرابع بالجدار الجنوبى الغربى، بالإضافة إلى مجموعة من البلاطات المتفرقة هنا وهناك بهذه الكسوة والتى تحمل عناصر زخرفية معمارية، وهو ما يرجح ان مجموعة هذه البلاطات كانت تنتمى إلى تجميعة زخرفية معمارية واحدة، إذ ان الأسلوب الصناعى، والتصميم العام، والعناصر الداخلية، والألوان المستخدمة بمجموعة هذه البلاطات تتبع نفس النمط الصناعى والزخرفى.

وقد ساد هذا الأسلوب الزخرفى شمال أفريقا عامة خلال العصر العثمانى، حيث نجد فى قصر باردو مجموعة من اللوحات الخزفية التى تتطابق تطابقاً كلياً مع اللوحات التى توجد بكسوة هذا المنزل، وذلك بكسوة حوائط الرواق الشمالى، والرواق الجنوبى الشرقى المطل على الصحن الخارجى للقصر، وأيضاً بجدران الصحن الداخلى[1]، كما توجد مثل هذه اللوحات التى تتضمن عنصر الزهرية المنبثق منها الأوراق النباتية فى بعض المنازل القديمة بطرابلس، وفى بعض الفنادق، وفى داخل المدينة القديمة وضواحيها، وأيضاً فى المتحف الإسلامى بطرابلس، كذلك أن كثير من القصور وبعض المبانى الدينية التونسية قد كسيت ببلاطات ولوحات خزفية تمثل موضوعاً زخرفياً من نفس النوع[2].

مما تجدر الإشارة إليه ان العنصر الرئيسي بهذه اللوحات والمتمثل فى الزهرية المورقة قد لعب دوراً مهما فى تاريخ الزخرفة على مر العصور، فقد ظهر فى الفن الساسانى والفن الرومانى والبيزنطي، واستمر ظهور هذا العنصر الزخرفى فى كل الأوقات ولكن بتفاوت حتى جاء عصر النهضة[3] فى أوروبا فاستخدم على نطاق واسع كعنصر زخرفى مكتشف حديثاً كصدى للفن والطراز الكلاسيكي القديم، وظهر صداه فى فن وعمارة عصر النهضة، واستمر كذلك فى عصر الباروك والروكوكو، وحتى فى الفن الكلاسيكي الحديث، وقد ظهر صدى ذلك فى الفن والعمارة التركية فى القرنين الميلاديين السابع عشر والثامن

([1]) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٩٥.

([2]) للمزيد راجع، علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٠، ٥١.

([3]) عصر النهضة: يعتبر هذا العصر هو الأساس الذى قامت عليه المدنية الحديثة فى أوروبا، ويبدأ هذا العصر بصفة عامة من سنة ١٤٠٠ ميلادية إلى سنة ١٦٠٠ ميلادية، وذلك على وجه التقريب. حسن الباشا: دراسات فى فن النهضة وتأثرة بالفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧.

عشر/ القرنين الهجريين الحادى عشر والثانى عشر، وأن الفن والعمارة الإسلامية فى العصر التركى العثمانى فى الإمبراطورية التركية الأم قد انعكس على فنون وعمارة الولايات العثمانية[1].

تضم هذه الكسوة بعض النماذج ذات التأثيرات الأوروبية التى تتمثل فى مجموعة البلاطات المضافة فى فترات لاحقة على تاريخ إنشاء المسجد، ويظهر ذلك بالجزء العلوى بالجانب الأيمن من الرواق الثانى بالجدار الشمالى الغربى (شكل رقم ٥٦، ٧٣)(لوحة رقم ١١٣)، كما يظهر أيضا بالجزء السفلى من الرواق الثالث بنفس الجدار (شكل رقم ٥٦، ٨١، ٨٢، ٨٣)(لوحة رقم ١١٦، ١٢٤).

ذلك علاوة على بعض البلاطات التى توجد بالجانب الخارجى لكسوة الكتف الرابع بالجدار ذاته (شكل رقم ٨٤، ٩١، ٩٢، ٩٣)(لوحة رقم ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩)، حيث جاءت تصميمات هذه البلاطات معتمدة على الطابع الزخرفى والاهتمام بالدرجة الأولى بالناحية الزخرفية، كما جاءت عناصر هذه التصميمات منفذة بخطوط حلزونية غليظة، علاوة على وجود أرضية خاصة بالعناصر الرئيسة بهذه التكوينات، ذلك بخلاف الأرضية العامة التى تجمع كافة عناصر التكوين تحت مظلتها.

أهم ما يميز الكسوة الخزفية بهذا المسجد هو معرفة اسم صانعها، وهو ما يظهر بوضوح من خلال البلاطة الخزفية التى توجد أسفل كسوة العقد المدائنى الذى يتوج المدخل الرئيسى للمسجد والتى تضم توقيع الصانع "مسعود السبع". وهو ما لا يدع مجالاً للشك أن هذا الصانع هو من قام بإنتاج البلاطات الخزفية التى الخاصة بالكسوة الخزفية بهذا المسجد، وقد جاءت مجموعة البلاطات بهذه الكسوة تتبع نفس الأسلوب الصناعى والزخرى مما يؤكد على أنها من إنتاج صنع واحد، أو أنها على أقل تقدير من إنتاج عدة مصانع تنتمى لمنطقة جغرافية واحدة لكونها تتبع نفس الطراز الصناعى والزخرفى.

وقد قام مسعود السبع بالتوقيع على البلاطة الوسطى بمنتصف باطن العقد الثلاثى بكتلة المدخل، ولعل قيامه بوضع توقيعه بهذا الجزء بذات يرجع لرغبته فى وجود توقيعه

---

[1] علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٤٨.

بعيداً عن أيدي العابثين حتى لا يقوم أحد بطمسه أو تحريفه أو استبداله بتوقيع أخر، وهو ما كان له عظيم الأثر فى بقاء هذا التوقيع إلى الوقت الحالى دون وجود أى تلاعب به.

يعد الحاج مسعود السبع من الصناع الذين عملوا بمصر فى هذه الفترة، وينتسب إلى أسرة السبع وهى من الأسر التى اشتهرت بصناعة الزليج[١] التونسى، إذ نجد على بعض التجميعات التى تزين دار الجيلانى فى تونس كتابة نصها " عمل الأسط السبع "[٢]، كما توجد لوحة خزفية بدار السطارى بتونس يوجد عليها توقيع نصه (عمل الأسطى ------- السبع)، حيث يتضمن هذا التوقيع تشويه بالبلاطة المنفذ عليها، وهو ما قد نتج عنه عدم ظهور الاسم الشخصي للصانع بينما يظهر لقب العائلة المتمثل فى " السبع "، وترجع هذه اللوحة إلى القرن الثامن عشر الميلادى[٣].

أما بالنسبة لهذا الصانع فهناك احتمال بأن يكون السبع هذا والد الصانع مسعود السبع، أو ان يكون هو نفسه، وفى هذه الحالة يحتمل ان يكون هذا الصانع قد انتقل من تونس إلى مصر ثم ذهب لتأدية فريضة الحج وعاد مرة أخرى واستقر بمصر، أو ان يكون من الحجاج المغاربة الذين استقروا بمصر فى طريق عودتهم لأوطانهم، يؤكد ذلك خلو توقيعه فى دار الجيلانى من لقب "الحاج"، وإذا كنا نجده يوقع على أعماله فى تونس باسم الشهرة فقط "السبع"[٤] وذلك دون أن يشير إلى اسمه " مسعود " فإن مرجع ذلك إلى أنه لم يكن معروفاً فى مصر وبصفة خاصة فى الأسكندرية، حيث توطن وأنتج أعمالاً خزفية. ومما هو جدير بالذكر أن هذا الصانع اشتهر بعد ذلك وكان له مدرسة مميزة فى مصر فى القرن الثامن عشر

---

(١) يقصد بالزليج البلاطات الخزفية، وهو لفظ يطلقه أهل المغرب على هذا النوع من البلاطات الخزفية، وربما كان أصل الكلمة هى زجج أي المزجج الذى يطلى البلاطة بطبقة من الطلاء الزجاجي، وما زالت هذه الكلمة موجودة فى الاسبانية باسم زليخوس أي أن الكلمة قد دخلت إلى السبانية بنفس الاسم العربى تقريباً. ربيع حامد خليفة: زيارة ميدانية للآثار الأسلامية بمدينة الأسكندرية سنة ١٩٩٨م.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٣) Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis (18e / 19e siecle)، Centre National de la Recherche، Scientifique 1971، P. 291.

(٤) يوجد هذا التوقيع على لوحة خزفية غير مؤرخة فى دار السطارى بتونس، وأيضاً على لوحة أخرى فى ضريح الشيخ علي عزوز بتونس. علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥١.

الميلادى، وقد وصلت منتجاته إلى القاهرة إذ استخدمت فى زخرفة بعض عمائر القاهرة عند نهاية القرن الثامن عشر الميلادى(١).

وبذلك يكون الحاج مسعود السبع من صناع الخزف المنتمين إلى الجالية التونسية، الذى توطن فى مصر وأنتج بلاطات خزفية تتبع فى أسلوبها الأسلوب المغربي، سواء من حيث المقاسات الخاصة بالبلاطات، أو من حيث الأسلوب الفنى الزخرفى، كما أنتج هذا الصانع فيما بعد بلاطات أخرى تتبع المقاس الكبير ليجارى بها البلاطات المنتشرة فى البلاد، مما ساعد على انتشار منتجاته فى الأسكندرية والقاهرة(٢).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٣) بتجميعتين زخرفيتين (لوحة رقم ١٥٥)، تتألف كل منهما من خمسين بلاطة تتبع المقاس المربع الصغير والتى تتشابه مع التجمعات الخزفية الموجودة بكسوة هذا المسجد والتى قوامها الزهرية الوسطى التى ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار والأوراق المتداخلة فيما بينهم، ويتوجها عقد مفصص يعلوه هلال ويرتكز هذا العقد على عمودين جانبيين، حيث تتطابق كلا من هاتين التجميعتين مع هذه اللوحات الخزفية وذلك من حيث طريقة الصناعة، والأساليب الزخرفية، فضلاً عن الخطة اللونية، وعلى ذلك فإن أغلب الظن أن هاتين التجميعتين تنتمى كل منهما إلى الصانع "مسعود السبع"، أو أنهما من صناعة أحد تلاميذه الذين نشأوا وتدربوا فى مدرسته، وأغلب الظن أن هاتين التجميعتين مصدرهما أحد المساجد أو المنازل، وأنهما وضعتا بالمتحف بعد سقوطهما وذلك رغبة فى الحفاظ عليهما من الإندثار.

---

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٣.

(٣) كان يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بخمس تجميعات خزفية تتبع هذا النوع من التجميعات التى تتكون من خمسين بلاطة، إلا انه تم إعادة توزيع هذه التجميعات على متاحف مختلفة، حيث احتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بهاتين التجميعتين، وتم توزيع الثلاث تجميعات الأخرى بواقع تجميعة بكل متحف من متاحف بنى سويف، وبور سعيد، ورشيد.

مسجد سيدى محمد العباسي
(ق ١٢ هـ / ١٨ م)(١)

الموقع:

يقع هـذا المسجد بمدينة رشيد فى الجانب الجنوبى منها، على شاطىء نهر النيل.

المنشيء(٢):

أنشأ هذا المسجد محمد العباسي(٣) بن محمد أبو العباس بن عباس بن محمد العباسي، الذى يعود نسبه إلى فضل العباسي بن سيدنا العباس عم الرسول (صلى الله عليه وسلم).

وصف المسجد(٤):

يتبع تصميم هذا المسجد الطراز المحلى السائد آنذاك، إلا أنه جاء بدون الزيادات المتعارف عليها، حيث اكتفى مهندس المسجد بالمساحة الداخلية المخصصة للصلاة، وبذلك أستغل مساحة البناء المتاحة كلها دون إلحاق أى من الزيادات، ويتخذ تخطيط هذا المسجد مساحة مستطيلة الشكل، ويطل على أربع واجهات (شكل رقم ٩٥).

---

(١) يعود تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، ثم جددت به بعض العناصر فى سنة (١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م)، وذلك على يد محمد بك الطبوزادة. محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٢) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٣) هو السيد محمد أبو العباسي، ويشترك مع سيدى أحمد ابو العباس المرسى منشىء مسجد المرسى أبو العباس بالأسكندرية فى الجد الخامس. محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٤) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٠.

الواجهة الشرقية وهى واجهة المسجد الرئيسية، ونفذت هذه الواجهة من الطوب المنجور، وتضم فى أوسطها مدخل المسجد، وهو عبارة عن كتلة بارزة على جانبيها مكسلتين يتوسطها فتحة باب الدخول الرئيسي، يعلو هذه الفتحة عتب منقوش علية كتابات بالخط النسخ البارز نصها " أنشاء هذا المسجد المبارك الراجي من الله القبول بحر السيادة وكوكب فلك السعادة السيد محمد بك الطبوزادة سنة ١٢٢٤ هـ ".

يعلو ذلك العتب منور عليه كتابات بالخط الكوفى الهندسى نصها " محمد رسول الله "، وتعلو كتلة هذا المدخل شرافات، كما توجد على جانبية شبابيك تعلوها مناور وقندليات، ذلك فيما عدا الشبابيك المطلة من حجرة الضريح حيث لا يشتمل أى منها على قندليات. أما بالنسبة للداخلات الثلاث الأخريات فجاءت بسيطة، حيث شغلت بشبابيك تعلوها مناور وقندليات وغشيت الجدران بالملاط.

المسجد من الداخل[1]:

ينقسم المسجد من الداخل إلى ثلاثة بلاطات عن طريق بائكتين، ويتوسط المحراب جدار القبلة وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام، وتشتمل كوشتى المحراب على زخارف هندسية منفذة بالجص، بالإضافة إلى زخرفة الطوب المنجور.

ويسقف هذا المسجد سقف خشبى خالى من الزخرفة، كما يشتمل هذا المسجد على قبة ضريحيه ألحقت به بالزاوية الشمالية الشرقية حيث تقتطع هذه القبة جزء من مساحة البلاطة الثلاثة للمسجد، كما تبرز هذه القبة عن سمت الواجهة الشمالية للمسجد.

تتكون هذه القبة من مساحة مربعة تعلوه قبة ذات خوصات، ويتوصل إليها عن طريق مدخل لها فى داخل المسجد، أو عن طريق المدخل الخاص بها الواقع فى الواجهة الرئيسية وهو عبارة عن كتلة حجرية على جانبيها مكسلتان يتوسطهما فتحة الباب الذى عما من الخشب المطعم يعلوه عتب نقشت علية كتابات بالحفر البارز نصها " نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد هذا مقام العارف بالله القريب إلى الله سيدى العباسي عمت بركاته

---

(1) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٠.

الوجود أمين " ويعلو هـــذا العتب منور علية كتابات بالخط الكوفى الهندسى نصها " محمـــد رسول الله " ويتوج المدخل عقد ثلاثى.

تقع هذه المئذنة على محور واحد مع محراب هذا المسجد، ويتوصل إليها عن طريق باب بأعلى دكة المبلغ التى توجد أعلى البلاطة الثالثة للمسجد غربي حجرة الضريح، وهـــى عبارة عن بدن مثمني يتكون من ثلاثة أدوار وشرفة علويـــة ترتكـــز علـــى حطـــات مـــن المقرنصات ثم قمة المئذنة، والتى تتخذ هيئة العقد المخموس والمعروف بطراز الشمعة.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

على الرغم من أن هذا المسجد يعد ثانى مساجد مدينة رشيد الباقية التـــى اســـتخدمت البلاطات الخزفية كعنصر زخرفى وذلك بعد مسجد دومقسيس، إلا أننا نجد هـــذه البلاطات لم تظهر بشكل كبير، حيث لم تشغل مساحات كبيرة كما وجد فى مسجد دومقسيس، حيث اقتصر إستخدام هـــذه البلاطات على بدن المئذنة فقط، ولم تستخدم فى باقى أجزاء المسجد. وتتشابه الكسوة الخزفية بمئذنة هـــذا المسجد مع الكسوة الخزفية بمئذنة مـــسجد دومقـــسيس، حيـــث ظهرت هذه الكسوة فى صورة أشرطة زخرفية تلتف ببدن المئذنـــة، كمـــا إنهـــا اســـتخدمت البلاطات الصغير مقاس ١٠ x ١٠ سم (لوحة رقم ١٣٢).

وقد أستخدم الخزاف نوعين من الأشرطة، الأول منهما عبارة عـــن ثلاثـــة أشـــرطة دائرية تلتف مع البدن المثمن للمئذنة، ويفصل بين الطوابق الثلاثة لها، وذلك فى صورة صف واحد فقط من البلاطات الأفقية، والنوع الثانى عبارة عن صفين من البلاطات تشغل أرجـــل العقود المدببة التى تزخرف بدن المئذنة، وذلك أعلى الأعمدة المدمجة فى كيان المئذنة والتى ترتكز عليها هـــذه العقود، وذلك بواقع أربع بلاطات أعلى كل عمود مدمج، حيث يبلغ بـــذلك عدد البلاطات فى الطابق الواحد فى هـــذه الأشرطة أربع وستون بلاطة.

ومما يؤسف له فقد أجزاء كبيرة من بلاطات هـــذه الأشرطة، علاوة علـــى تغطيـــة البلاطات المتبقـــية بطبقة من الدهان الذى يغطى بدن المئذنة، مما عمل على طمس زخارف هـــذه البلاطات وعدم وضوح التكوينات الزخرفية التى تشتمل عليها هـــذه الأشرطة.

على الرغم من ذلك يمكننا القول أن هذه الكسوة الخزفية لم تختلف كثيرا عما وجدت بالكسوة الخزفية بمئذنة مسجد دومقسيس، وهو ما يتضح من خلال المساحات الزخرفية القليلة التى تظهر فى بعض أجزاء هـذه البلاطات، حيث نرى إستخدام الزخارف النباتية وخاصـة زخرفة أزهار القرنفل التى تشغل كيان أربع بلاطات وتخرج من منتصف التكوين متجهة نحو أركانه، وأيضا إستخدام الأشكال الهندسية والتى تتضح فى إستخدام زخرفة الطبق النجمى.

أما بالنسبة للخطة اللونية لهذه الكسوة فيمكن أن نتبين إستخدام كل من اللون الأخضر، والأصفر، والأبيض، بالإضافة إلى اللون البنى، ويظهر ذلك بصورة خاصـة فـى أشـرطة الطابق الثانى للمئذنة، وتحديداً تلك التى تشغل المساحات أسفل أرجل العقود. ومن خلال ذلك يتضح استمرار وجود التأثيرات العثمانية وأيضا المغربية التونسية فى زخرفة وتكوينات هذه الكسوة الخزفية.

مســـــجد إبراهيـــــم باشـــــا

(١٢٤٠هـ / ١٨٢٤م)

(عصر محمد علي باشا)[١]

<u>الموقع:</u>

يقع هذا المسجد بمنطقة المنشية بالأسكندرية، ويوجد فى قلب منطقة مكتظة ومزدحمة بالمحلات والدكاكين والعمائر التجارية. ولهذا المسجد واجهتين، **الأولى** منهما تمثل واجهتــه الرئيسية وتشرف على شارع جامع الشيخ إبراهيم، أما الواجهة **الثانية** فتمثل الواجهة الجنوبية الشرقية وتشرف على شارع طلبة العلم، وحددت وقفية الشيخ إبراهيم باشا موقع الجامع وقت إنشائه فذكرت "الجامع الكبير بالمنشية قبلي الثغر"[٢].

<u>المنشيء:</u>

أنشأ هــذا المسجد الشيخ إبراهيم باشا سنة (١٢٤٠هـ / ١٨٢٤م)، وهــو أحد كبار علماء وشيوخ الأسكندرية آنذاك، حيث عُرف بحبه للعلم والعلماء، مما دفعه إلى إنشاء العديد من العمائر الدينية التى تعمل على تدريس العلوم الدينية، وأوقف لها العديــد مــن المنــشآت لتغطية ما تحتاج إليها من نفقات[٣].

---

(١) يتبع هذا المسجد فترة حكم محمد على باشا، وقد رأيت إضافته إلى المساجد العثمانية نظــراً لأن مــصر خلال هذه الفترة لم تنفصل عن التبعية العثمانية، حيث كان محمد على باشا والياً على مصر معين من قبــل الدولة العثمانية رغبه منها فى تلبية مطالب طوائف وفئات الشعب المصرى المختلفة التى طالبت الباب العالى العثمانى بتعين محمد على والياً علــى مــصر. للمزيــد راجــع الــشبكة الدوليــة لمعلومــات "الانترنــت" www.ricadb.ioc.u-tokyo.ac.jp ، وكذا أضفت هذا المسجد فى محاولة لاتمام الفائدة من البلاطات التى توجد به وتمثل نمط زخرفياً صار متبعاً بكثرة خلال تلك الفترة.

(٢) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٤.

(٣) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٣.

وصف المسجد:

هـــو احد المساجد المعلقة، حيث ضمت أجزائه السفلية العديد من الحوانيت والدكاكين التى تعلوها المساحة المخصصة للصلاة، ويتخذ تخطيط هــذا المسجد هيئة مستطيلة يقع جدار القبلة فى الضلع العرضى منها (شكل رقم ٩٦)، ويمكن التعرف على الكيان المعمارى للمــسجد من خلال كل من الوصف الخارجى، والداخلي للمسجد، وذلك كالاتى:-

وصف المسجد من الخارج[١]:

يشتمل هــذا المسجد على واجهتين هما الواجهة الرئيسية وهى الواجهــة الــشمالية الغربية، والثانية الواجهة الجنوبية الشرقية، ذلك بالإضافة إلى وجود ثــلاث زيــادات تــضم إحداهم بدن المئذنة[٢].

بالنسبة للواجهة الشمالية الغربية، وهى الواجهة الرئيسية للمسجد فتطل على شــارع جامع الشيخ إبراهيم باشا، وتضم المدخل الرئيسى للمسجد، وهــو عبارة عــن دخلــة يبلــغ إتساعها ٢,٤ م وارتفاعها ٤،٣ م ، ويتوج هذه الدخلة عقد مدائنى، كما تشتمل على فتحة باب الدخول، وتتخذ هذه الفتحة هيئة مستطيلة الشكل يعلوها عتب رخامى، ويعلو هذا العتب فتحة نافذة مستطيلة الشكل ذات عقد نصف دائرى مرتكز على عمودين من الرخام، ويعلــو هــذه النافذة لوحة رخامية تحمل النص التأسيسى للمسجد، وتشتمل على ثلاثة سطور نفــذت بالخط النسخ عن طريق الحفر البارز ونصها:

١- مسجد المرحوم العلامة الشيخ إبراهيم.

٢- باشا أقيمت الصلاة فى أوائل محرم.

٣- سنة ١٢٤٠ هجرية.

أما الواجهة الجنوبية الشرقية، تطل على شارع طلبة العلم، وتتكون مــن مــستويين الأول منهما سفلى ويتضمن مجموعة من الحوانيت بالإضافة إلى مدخل للميــضأة والجــامع،

---

(١) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٦-١٠١.

(٢) يتبع هذا المسجد نفس الطراز المعمارى الذى جاء بكل من مسجد الحــاج إبــراهيم تربانــة، ومــسجد دومقسيس، ومسجد الخواجا عبد الباقى جوربجى.

وذلك فى الطرف الجنوبى للواجهة، والثانى علوى يتوسطة بروز حنية المحراب، ويوجد على جانبيها شبابيك نفـذت بالخشب الخرط يعلوها نوافذ علوية.

كما يوجد مدخل ثالث للجامع بالإضافة إلى المدخلين السابقين، ويقع هذا المدخل فـى الجانب الشمالى الشرقى، وهـو يقع بذلك وسط مجموعة من الحوانيت التجارية، ويؤدى إلى الزيادة الشمالية الشرقية.

يحتوى هـذا المسجد على ثلاث زيادات، حيث تحيط هذه الزيادات بالمسجد من جميع الجهات عدا جهة القبلة، وتعد **الزيادة الشمالية الغربية** أكبر وأوسع هـذه الزيـادات، حيـث يتقدمها مساحة مكشوفة تشرف على شارع جامع الشيخ إبراهيم، يليها إلى الـداخل مـساحة مسقوفه تضم ثلاثة مداخل، مدخلان جانبيان يؤدى كل منهما إلى إحداهما إلى الزيادة الشمالية الشرقية، بينما يؤدى الثانى إلى الزيادة الجنوبية الغربية، أما المدخل الثالث فيفضى إلى داخل المسجد، ويقع فى الجانب الجنوبى الشرقى من هـذه الزيادة.

يتوصل **للزيادة الجنوبية الغربية** عن طريق المدخل الجنوبى الغربـى فـى الزيـادة الشمالية الغربية، الذى يفضى إلى حجرة مستطيلة تفتح على هذه الزيادة، وتضم هـذه الزيادة سبع حجرات بالإضافة إلى الميضأة والتى يمكن التوصل إليها من خلال المدخل الذى يوجـد فى الواجهة الجنوبية الغربية، ويوجد فى الجانب الشمالى الشرقى لهذه الزيادة بـاب خـشبى يؤدى إلى داخل المسجد.

أما **الزيادة الشمالية الشرقية** فيتوصل إليها عن طريق مدخلين، الأول يقع فى الجدار الشمالى الشرقى للزيادة الشمالية الغربية، والثانى من خلال المدخل الواقع فى الجانب الشمالى الشرقى، ويوجد فى جانبها الشمالى الغربى باب يقود إلى كيان المئذنة، ويتوصل منهـا إلـى داخل المسجد عن طريق مدخل يقع فى جانبها الجنوبى الغربى.

بالنسبة لمئذنة المسجد فيبلغ إرتفاعها ما يقرب من ٢٥م، وتتكون من طـابقين الأول يتخذ شكل المثمن ويضم ثمان دخلات، كل دخلة منهم معقودة بعقد منكسر، الذى يرتكز على أعمدة مدمجة، وينتهى هـذا الطابق بكوابيل من الأجر تحمل شرفة خشبية، أما الطابق الثانى فعبارة عن مستويين يضم كل منهما ثمان دخلات تنهى بعقود منكسرة وذلك بالنسبة لـدخلات المستوى الأول، وبعقود نصف دائرية بدخلات المستوى الثانى، وترتكز هـذه العقود علـى

أعمدة مدمجة، وينتهى هـذا الطابق بكوابيل من الأجر تحمل شرفة هـذا الطابق، ثم تأتى بعد ذلك نهاية المئذنة التى تنتهى بقمة بصلية الشكل.

وصف المسجد من الداخل:

يتخذ المسجد شكل مستطيل ويتكون من أربع بوائك ذات عقود مدببة تسير موازية مع جدار القبلة، وتضم كل بائكة منهم ثلاثة عقود أوسعها أوسطها، وجاء سقف الجامع بالبراطيم الخشبية الخالية من الزخرفة، ويتوسط المحراب الجدار الجنوبى الشرقى، وهو عبـارة عـن دخلة ذات عقد مدبب ترتكز على عمودين من الرخام، يليها حنية المحراب التى تتخذ شـكل نصف دائرى، وتنتهى هـى الأخرى بعقد مدبب، وللمسجد ثلاثة أبواب يفضوا إلى الـداخل، وذلك بواقع مدخل فى كل زيادة من الزيادات الثلاث.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

تخلو الأجزاء الخارجية للمسجد من وجود البلاطات الخزفية، كما تخلو كذلك المداخل الثلاثة المؤدية لداخل المسجد من مثل هذه البلاطات، حيث اقتصرت الكسوة الخزفية للمسجد على الأجزاء الداخلية فقط، ومما يؤسف له أنه لم يتبق منها سوى أجزاء قليلة لدرجة يمكـن معها حصر هذه البلاطات بمجرد النظر، وقد اقتصرت هذه البلاطات بجدران رواق القبلـة، حيث توجد فى جدار القبلة داخل حنية المحراب، وفى الجدار الشمالى الشرقى، وكذلك بالجدار الجنوبى الغربى، وذلك كما يلى:

الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الشرقى (جدار القبلة):

لم يتبق من كسوة هذا الجدار إلا أجزاء محدودة تتمركز فى حنية المحراب (لوحة رقم ١٣٣)، وذلك فى الجزء السفلى منها، حيث يضم هـذا الجزء عشرة مستطيلات طولية تـشبة البحور أو الخراطيش، وجاءت أضلاعها العرضية تتخـذ شـكل بـصلي، وتـشتمل هـذه المستطيلات على زخرفة واحدة متطابقة (لوحة رقـم ١٣٤)، حيث يتكون كل مستطيل منهم من ثمان بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، عبارة عن صفين رأسيين من البلاطات كل صف منهما يضم أربع بلاطات، وقد جاءت هذه البلاطات مشطوفة من الأطراف لتتناسب مـع المـساحة

الزخرفية من جهة، وإعطاء التكوين الزخرفى الكامل من جهة أخرى، كما يــشغل الأشــكال البصلية العرضية للمستطيلات أجزاء صغيرة من نفس نوعية هذه البلاطات.

تتألف هذه البلاطات من تصميم زخرفى واحد يكتمل قوامة عند إلتقــاء كــل أربــع بلاطات مع بعضهم البعض (شكل رقم ٩٧) لينتج عنهم شكل هندسي مثمن، تتخذ أضلاعه هيئة مقوسة وتتجه للخارج على هيئة مقعرة يحددها من الداخل والخارج خطين رفيعيــين، نفــذا باللون البنى المحروق، ونفــذت الأضلاع فيما بين هذين الخطين بكلا من اللون البنى واللون الأصفر.

ويحوى هــذا المثمن بداخلة شكل نباتى، عبارة عن زهرة نباتية كبيرة الحجم تــشغل حيز المثمن الداخلى وتتألف من ثمان أوراق كل ورقة منهم تتجه نحو التقاء كل ضلعين مــن أضلاع المثمن، كما تحصر كل وراقتين من هذه الأوراق ورقتين صغيرتين أخريتين، ونفذت هذه الأوراق باللون الأخضر كما حددت زخارفها بخط من اللون البنى المحــروق، ويوجــد بمركز هذه الزهرة دائرة مركزية نفــذت باللون البنى الداكن والفاتح، وحددت من الخـــارج بخط من اللون البنى المحروق، ويخرج منها أشكال أربع دوائر صــغيرة وثمانيـــة مثلثـــات صغيرة الحجم تتجة رؤوسها نحو الخارج، حيث تحصر كل دائرتين من الدوائر الأربع شكل مثلثين فيما بينها ونفــذت هذه الأشكال باللون البنى المحصور بين خطين من اللـــون البنـــى المحروق.

أما المساحة خارج هــذا الشكل المثمن فيشغلها تكوين زخرفى، يتمثل فى الزخـــارف النباتية التى قوام زخرفتها عبارة عن فرعين نباتيين مزهرين، يخرج كلا منهما من شكل ربع دائرة فى الزوايا الأربع للتكوين الزخرفى، ويتجة كل من الفرعين نحو داخل التكوين تجــاه الشكل المثمن بحيث يسير كل فرع نباتى منهم بشكل موازى مع أحد أضلاع المثمن، ونفــذت الأوراق فى الأفرع النباتية باللون الأخضر، بينما نفــذت الأزهار باللون البنى، كمـــا تحــدد الزخارف فى كل منهما بخط من اللون البنى المحروق، وجاءت أرضية التكـــوين الزخرفـــى باللون الأبيض مع رتوش من اللون البنى الفاتح.

ينتج من تكرار هــذا التكوين الزخرفى تكوين زخرفى أخر، ينحصر بدوره بين كل أربعة تكوينات زخرفية من التكوين الزخرفى السابق (شكل رقــم ٩٨)، وهــذا التكوين الثـــانى يظهر على هيئة دائرة وسطى مركزية نفــذت باللون البنى المائل للاصفرار ويحــددها مــن

الخارج خط من اللون البنى المحروق ويخرج منها ثمانية أشكال مثلثة تتجه رؤوسها نحو الخارج، ونفذت باللون الأخضر المحدد بخط من اللون البنى المحروق، ويأطر هذه المثلثات من الخارج شريط دائرى نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، ويخرج من هذا الشريط الدائرى فرعان نباتيان يتجهان نحو الأركان تحتوى زخارفه على أوراق نباتية خضراء اللون وشكل ثلاث أزهار صفراء اللون وحددت الألوان بخط من اللون البنى المحروق.

ويقع هذا التكوين كله داخل شكل هندسى عبارة عن التقاء أربع أنصاف دوائر مع بعضهم البعض مما يجعله يبدو على هيئة وردة كبيرة الحجم تتكون من أربع أوراق ذوات أحجام كبيرة ونفذت أنصاف الدوائر باللون الأصفر والبنى المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، ويأتى خارج هذا الشكل فى الأركان الأربعة لهذا التكوين زخرفة نباتية واحدة تتجة نحو داخل البلاطة، وتتألف هذه الزخرفة من ورقة نباتية وسطى على جانبيها نصفين ورقتين نباتيتين ونفذت هذه الأوراق باللون الأخضر، وتخرج من شكل ربع دائرة توجد فى زوايا التكوين والتى نفذت باللون الأصفر، وحددت أشكال الزخارف بخط من اللون البنى المحروق.

<u>البلاطات الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى:</u>

تشغل هذه البلاطات الطرف الشرقى من هذا الجدار، وتشغل الجزء العلوى منه فيما بين أعلى مستوى الباب الخشبى وبين مستوى فتحات النوافذ العلوية الزجاجية، وتكون هذه البلاطات مع بعضها البعض لفظ الجلال " الله "، وذلك بعدد بلاطات يبلغ مائة وأثنين وستون بلاطة مقاس ١٥ x ١٥ سم (لوحة رقم ١٣٥).

تتخذ زخارف هذه البلاطات نفس التصميم الزخرفى للبلاطات التى تشغل المستطيلات الموجودة بالجزء السفلى من حنية المحراب، إلا ان الصانع أستخدم مع بلاطات هذه الكسوة عنصر المسامير المكويجة[١]، وهو ما يظهر بين كل أربع تكوينات زخرفية مكتملة – يتضمن

---

(١) مسامير مكويجة: جمع مسمار، وقد ورد هذا المصطلح فى العديد من وثائق العصر المملوكى وهى نوع من أنواع المسامير التى تصنع رؤوسها على هيئة قبة، وذلك لكي تستخدم كناحية زخرفية جمالية للأبواب المسمرة، إلى جانب التثبيت والتقوية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٨٥.

كل تكوين منهم من أربع بلاطات متجاورة مع بعضها البعض – حيث تعمل هذه المسامير على تدعيم بلاطات هذه الكسوة وزيادة الترابط فيما بينها، ذلك علاوة على إعطائها منظراً جمالياً إضافياً(١).

<u>البلاطات الخزفية بالجدار الجنوبى الغربى:</u>

تشغل هذه البلاطات الطرف الجنوبى من هذا الجدار، وذلك بالمساحة العلوية منه فيما بين مستوى فتحة الباب الواصل بين المسجد والزيادة الجنوبية الغربية وبين مستوى النوافذ العلوية، وتتطابق هذه الكسوة تطابقاً تاماً مع الكسوة الخزفية فى الجدار الشمالى الشرقى، حيث شكلت مجموع هذه البلاطات لفظ الجلاله " الله "، إلا ان عدد البلاطات المكونة للفظ الجلاله جاءت أقل، حيث استخدمت مائة وخمسون بلاطة فقط (لوحة رقم ١٣٦).

تمتاز الكسوة الخزفية لهذا المسجد بأنها كانت تكسو جميع الجدران الداخلية للمسجد، وذلك فى الجزء العلوى من الجدران أعلى الترابيع الرخامية، ولا تزال أثار هذه البلاطات واضحة أسفل طبقات الدهان الحديثة، كما أنه لاتزال أجزاء من هذه البلاطات موجودة بالفعل أسفل هذا الدهان، وهو ما يتضح بصورة كبيرة من خلال صفوف هذه البلاطات ومقاساتها، وكذلك أيضا الأماكن التى ثبتت فيها المسامير المكوبجة، حيث يظهر بروز بعض هذه المسامير أسفل طبقة الدهان.

فى أغلب الظن أن هذه الكسوة قد صنعت أو جلبت خصيصا له، حيث جاءت كلها بمقاس واحد ١٥x ١٥ سم، كما تطابق تصميمها الزخرفى، حيث إعتمد المزخرف على تنفيذ تصميم زخرفى واحد على هذه البلاطات، كما انه لم يلجأ إلى التنوع والتعدد فى إستخدام أنواع مختلفة من البلاطات كما كان متعارف عليه آنذاك، مما جعل من هذه الكسوة تؤلف وحدة فنية واحدة مترابطة ومتناغمة وممتدة، حيث يعطى هذا الأسلوب الزخرفى إتساع وامتداد إضافي لمساحة المسجد الداخلية.

---

(١) استخدم عنصر المسامير المكوبجة فى بعض الكسوات الخزفية التى ترجع للعصر المملوكى بمصر، وذلك فى قبة الإمام الشافعي، حيث ثبتت بواسطة مسامير ذات رؤوس كبيرة مدقوقة بين المساحة الفاصلة بين كل بلاطة وأخرى. كما نرى المسامير المكوبجة أيضاً بقبة الشيخ سعود بالقاهرة (٩٤١هـ / ١٥٣٤م)، التى تقع بشارع سويقة العزى المتفرع من شارع سوق السلاح، وقد جاءت هذه المسامير مدقوقة بمنتصف كل بلاطة. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٦.

وقد تميزت الكسوة الخزفية بهذا المسجد بإستخدام عنصر المسامير المكوبجة، وذلك للمرة الأولى بين عمائر العصر العثمانى، حيث لم تظهر قبل ذلك فى الكسوات الخزفية فى المساجد العثمانية بالوجه البحرى بمصر. وقد كان استخدام هذا العنصر فى البداية بغرض التثبيت والتقوية، ثم تحول مع مرور الوقت ليمثل ناحية زخرفية جمالية إلى جانب الناحية الوظيفية، وظهر ذلك بصفة خاصة بالأبواب المسمرة فى العصر المملوكى.

أما بالنسبة للخطة اللونية التى اعتمدت عليها هذه الكسوة فنلاحظ انها اقتصارت على عدد محدود من الألوان المتقاربه الدرجات، حيث أستخدم المزخرف اللون البنى بدرجاته المختلفة، وأيضاً اللون الأصفر بدرجاته المتنوعة، علاوه على اللون الأخضر، وبذلك يكون الصانع أعتمد فقط على ثلاثة ألوان أساسية ونوع فى الدرجات اللونية لها، وهذه الألوان هى اللون البنى، والأصفر، والأخضر.

يتضح التأثير الاوروبى بالكسوة الخزفية المتبقية بهذا المسجد، وذلك من خلال التصميم العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية الداخلية، وكذا استخدام الخطوط الغليظة فى تنفيذ هذه العناصر، وقد اعتمد هذا التصميم على الزخارف الهندسية بصورة رئيسة وكذا الزخارف النباتية بصورة ثانوية.

الفصل الثانى

البلاطات الخزفية فى العمائر الجنائزية

لم يقتصر استخدام البلاطات الخزفية فى العصر العثمانى بمصر على العمائر الدينية فقط، بل تعداه ليصل كافة أنواع العمائر الأخرى، ومنها العمائر الجنائزية، التى تعد رافداً هاماً من روافد العمارة الإسلامية على مستوى العالم الإسلامى بصفة عامة، وفى مصر بصفة خاصة[1]، وذلك لما تمتاز به من نمو وتطور عبر العصور، مما نتج عنه تعدد أنماطها ونماذجها وأصبح لها طابعها الخاص الذى تنفرد به عن سائر أنواع العمائر الإسلامية.

يطلق مسمى العمائر الجنائزية على بعض الأبنية التى خصصت لغسل المتوفى وتجهيزه طبقا للشريعة الإسلامية، أو ما خصص منها للصلاة على المتوفى فى مصلى أو مسجد أعد خصيصاً لذلك الغرض، وعرفت هذه الأبنية باسم مغاسل الموتى، أو مصليات الجنائز، أو ما كان مخصصاً للدفن[2]، وقد شاع استخدام مثل هذه القباب فى تغطية المدافن، وهو سبب اتخاذ هذه الأبنية مسمى القبة المدفن، أو القبة الجنائزية، ثم ما لبثت أن عرفت باسم القبة.

تضم مدن الوجه البحري بمصر العديد من القباب العثمانية وخاصة بمدينتي فوة، ورشيد حيث يوجد بهما أربعة وسبعون قبة، وهما بذلك يصبحا فى المرتبة الثانية بعد مدينة القاهرة بمصر وذلك من حيث عدد القباب التى ترجع للعصر العثمانى بكل منهما، كما انه لم تخلوا باقى مدن ومراكز الوجه البحرى من هذه القباب[3].

إلا أنه عند الحديث عن القباب التى تضم كسوة خزفية يتضح لنا مدى قلة عدد هذه القباب، حيث يقتصر عددها على ست قباب فقط، وهم موضوع دراسة هذا الفصل، وسوف نتناول كل منهم بالدراسة تبعاً لترتيبهم الزمنى من القديم للأحدث، مع بيان المسقط الأفقى الخاص بكل قبة منهم، وذلك كما يلى:

---

(1) للمزيد عن أنماط المدافن فى مصر خلال العصر العثمانى. أنظر، حمزة عبد العزيز بدر: أنماط المدفن والضريح فى القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٩م، ص ٥ وما بعدها.

(2) محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية (الكتاب الثانى)، ط ١، دار القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣٠٧. والمقصود بالدفن: السر والمواراة، ودفنه يدفنه دفناً وأدفنه وتدفن فهو مدفون ودفين، والدفين: الشيء المدفون والجمع أدفان ودفناء، وقال الحياني امرأة دفين ودفينة من نسوة دفينى ودفائن، والمدفان والدفين: الركية أو الحوض أو المنهل والجمع دفان و دفن. انظر أبن منظور: معجم لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٦م، مادة دفن.

(3) محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات، ص ٢٥٩.

- قبة عبد الله المرشدى (١١٣١ هـ / ١٧٢١ م).
- قبة عبد الوهاب مخلوف (١١٧٨ هـ / ١٧٩٤ م).
- قبة سالم أبو النجاة (١١٨١ هـ / ١٧٩٧ م).
- قبة الشيخ حسن البدوي (عصر محمد علي)(١٢٣٢ هـ / ١٨١٦ م).
- قبة علي المحلى (عصر محمد علي)(١٢٦٣ هـ / ١٨٤٧ م).
- قبتا أبو النضر شتا (عصر إسماعيل)[1](١٢٨٠ هـ / ١٨٦٣ م).

---

(1) تولى إسماعيل حكم مصر تحت لقب باشا منذ (١٨٦٣/١/١٨)، واستمر كذلك إلى أن أطلق عليه لقب خديوى بتاريخ (١٨٦٧/٧/٨)، وظل يحكم مصر إلى تاريخ وفاته (١٨٧٩/٧/٢٦). أنظر الشبكة الدولية للمعلومات الأنترنت، بموقع " www.ar.wikipedia.org ". وقد رأيت إضافة هذه القبة لما تضمه من كسوة خزفية تكاد تكون مكتملة، ولما تضمه من بلاطات خزفية تتبع الطراز المحلى وهو ما يؤكد استمرار استخدام البلاطات المحلية الصنع خلال القرن التاسع عشر الميلادى، وذلك رغبة من الصناع المحليين فى مواجهة تدفق المنتجات الخزفية على الأسواق العربية.

قبة عبد الله المرشدى

(١١٣١ هـ / ١٧٢١ م)

الموقع:

تقع هذه القبة بقرية منيه المرشد[١]إحدى قرى مركز مطوبس[٢] التابعة لمحافظة البحيرة.

المنشىء:

تنسب هذه القبة إلى الشيخ عبد الله المرشدى، وهو من كبار الأولياء الصالحين الذين ذاع صيتهم آنذاك، حيث انقطع بمنية بنى مرشد وله هناك زاوية يعيش منفرداً فيها، ويقصده الوزراء والأمراء وتأتيه الوفود من طوائف الناس فى كل يوم، كما يأتيه الفقهاء لطلب الخطبة فيولى ويعزل، ومات فى شهر رمضان سنة ٧٣٧ هـ بزاويته[٣].

---

(١) منيه المرشد: قرية قديمة اسمها الأصلى منية بنى مرشد، وردت فى قوانين ابن مماتي من أعمال النستراوية، وفى التحفة من أعمال فوه والمزاحمتين، وفى الأنتصار منية ابن مرشد من أعمال النستراوية، وفى تاج العروس منية مرشد، وفى تاريخ سنة ١٢٢٨هـ برسمها الحالى. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، جـ٢، ص ١١٦.

(٢) مطوبس: هى من القرى القديمة التابعة لمركز فوه، واسمها الأصلى نطوبس الرمان، وردت فى نزهة المشتاق عند ذكر القرى التى على شاطىء الفرع الغربي للنيل، ثم وردت فى نسخة أخرى من النزهة محرفة باسم نطوبس الرمان، ووردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد وفى التحفة نطوبس الرمان من أعمال فوه والمزحمتين، وفى تاريخ سنة ١٢٢٨ هـ، وردت باسمها الحالى المحرف والمختصر. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، جـ٢، ص ١١٥.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية الباقية بالدلتا دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٧٤.

تاريخ الإنشاء:

يرجع تاريخ هذه القبة إلى ما قبل عام (١١٣٩ هـ / ١٧٢٦ م)، وهو تاريخ صناعة المقصورة[١] الخشبية التى تعلو القبر[٢]، وذلك طبقاً للنص الكتابى الوارد عليها[٣]، هذا ويذكر أحد المراجع تاريخ إنشاء هذه القبة إلى عام (١١٣١ هـ / ١٧٢١ م)[٤].

الوصف المعماري من الخارج[٥]:

أولاً: الواجهات:

تشتمل هذه القبة على واجهة واحدة حرة هى الواجهة الجنوبية الغربية وهى مسمطه لا تتضمن أى زخارف، أما الواجهة الشمالية الشرقية فيتقدمها مساحة مستطيلة سماوية يتوسطها فتحة باب يؤدى لداخل القبة، وبالنسبة للواجهة الشمالية الشرقية فيتوسطها كتلة المدخل الرئيسى للقبة، وهو عبارة عن دخلة معمارية اتساعها ١,٧ م، يوجد على جانبيها

---

(١) المقصورة: فى المصطلح الأثرى المعماري تدل على شرفة أو سياج أو حاجز من الخشب ونحوه يحاط به المكان الذى كان يخصص لصلاة الأمير أو الوالى بقصد حمايته وتأمين حياته، وعرفت مصر نوعين من هذه المقاصير، الأول مقاصير تعمل فى واجهات إيوانات القبلة أو فى مواجهاتها وهى مخصصة للسلطان أو الوالى أو صاحب المسجد أو المدرسة، والثانى هى المقاصير الخشبية التى كانت تحيط بتراكيب المدافن فى الأضرحة والمشاهد، وهى عبارة عن حاجز خشبى بأحد أضلاعه فتحه باب يفضى منها إلى داخل المقصورة كنوع من الخصوصية الواجبة لهذه المقامات الدينية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٩٧.

(٢) القبر: قال الليث القبر مدفن الإنسان، والمقبر المصدر، والمقبره: الموضع والمقبر أيضاً موضع القبر، وذلك فى قوله تعالى " ثم أماته فأقبره" أى جعله مقبوراً، وقال الزجاج: أقبره جعل له قبراً يوارى فيه، وقبره أى دفنه، وقال ابن السكيت: أقبرته أى صيرت له قبراً يدفن فيه. انظر الموسوعة الشعرية: معجم تهذيب اللغة للأزهري، مادة قبر.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٣.

(٤) محمد حمزة إسماعيل الحداد: موسوعة العمارة الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على (٩٢٣- ١٢٦٥ هـ / ١٥١٧- ١٨٤٨ م)، الكتاب الأول، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٠٠.

(٥) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٥.

مكسلتين، ويتوسطها فتحة باب الدخول التى يبلغ ارتفاعها ٩٥سم، ويتوجها عتب رخامى تعلوه قنديلية بسيطة(١) ويتوج عقد هذه الدخلة ثلاث حطات من المقرنصات، كما تضم هذه الواجهة بكل من طرفيها فتحتى شباك متماثلتين، يبلغ اتساع كل منهما ١,١٥ م، بارتفاع ١,٤٥ م، وأخيراً الواجهة الجنوبية الشرقية وهى تلاصق قبة الشيخ زبيد.

ثانياً: القـــبة(٢) (لوحة رقم ١٣٧):

يبدأ كيان هذه القبة بمنطقة الانتقال التى تأتى بأعلى المربع السفلى للقبة، وتتخذ هيئة أربعة مثلثات مقلوبة، ويشغل أواسطها قنديليات بسيطة، يلى ذلك الرقبة وهى مستديرة وتحتوى على أربع نوافذ مدببة تتبادل مع مضاهياتها، حيث يفصل بين كل منهما مستطيلان يحصران بينهما شكلا مربعا بداخله دائرة تحوى بداخلها نجمة سداسية، يعلو ذلك إفريز مستدير عليه زخارف مجدولة، ثم يأتى بعد ذلك مباشرةً خوذة القبة، وهى ذات ضلوع غير عميقة والتى تضم بين كل تضليعيتن تخويص رفيع، ويعلو قمة هذه الخوذة هلال يرتكز على قائم نحاسي.

الوصف المعماري من الداخل(٣):

أولاً: المربع السفلي (شكل رقم ٩٩):

تأخذ هذه القبة من الداخل شكلا مربعا طول ضلعه ٥,٩ م، أما بالنسبة لأضلاعها فتضمن عدة دخلات وفتحات حيث يضم الضلع الجنوبى الشرقى دخلة مسطحه عمقها ١٥سم ويبلغ ارتفاعها ١,٥م وهى تمثل دخلة المحراب، كما يتوسط الضلع الجنوبى الغربى دخلة تبدأ من ارتفاع ٧٠سم من مستوى أرضية القبة ويبلغ اتساعها ١,٩٥م وذلك بارتفاع ٧٥سم، كذلك

---

(١) قنديلية بسيطة: يطلق هذا المصطلح على مجموعة القمريات المكونة من اثنتين سفليتين رأسيتين مستطيلتين ومتجاورتين تعلوهما واحدة مستديرة، بينما سميت المجموعة التى تزيد قمرياتها السفلية والعلوية عن اثنتين بالقندلية المركبة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٤٤.

(٢) للمزيد عن مكونات القبة وأنماطها – منطقة الإنتقال، والرقبة، والخوذة – فى مصر خلال العصر العثمانى أنظر، محمد حمزة إسماعيل الحداد: موسوعة العمارة الإسلامية، ص ١٨٩ وما يليها.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٦.

يتوسط الضلع الشمالى الغربى دخلة يبلغ أتساعها ١م يتوسطها فتحة باب اتساعها ٧٥سم، ويتوج هذه الدخلة عقد نصف دائرى، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطها فتحة الباب الرئيسي، وهى عبارة عن دخلة يتوجها عقد نصف دائرى يتوسطها فتحة المدخل الذى يتوجه عتب خشبي تعلوه نافذة مستطيلة، ويقع بطرفى هذا الجدار دخلتين متماثلتين يتوسط كل منهما فتحة شباك.

ثانياً: المقصورة:

هى عبارة عن مقصورة خشبية على هيئة مستطيل يبلغ طول أضلاعه ٣,١ x ٢,٤ م وترتفع بمقدار ١,٩م، وتحتوى على فتحة باب واحدة تتكون من مصراعين وتقع بوسط الضلع الشمالى الشرقى، حيث يوجد أعلاه نص كتابى بالخط النسخ يتضمن عبارات دعائية وتاريخ إنشاء هذه المقصورة واسم صانعها، وتغلق هذه المقصورة على تركيبة خشبية تعلو قبرا اسطواني الشكل، كما يوجد عمود مربع من الرخام يضم مجموعة من الزخارف النباتية والكتابية المنفذة بالخط النسخ وهو يتقدم الضلع الجنوبى الغربى لهذه المقصورة.

ثالثاً: القبـــة:

تتكون منطقة الانتقال الداخلية لهذه القبة من مثلثات مقلوبة بكل مثلث منهم سبع حطات من المقرنصات المتصاعدة، ويتوسط المساحة بين كل مثلث وأخر نافذة قنديلية بسيطة، هذا وتعمل منطقة الانتقال على تحويل المربع السفلى إلى مثمن، يلى ذلك رقبة القبة التى تتخذ شكل مستدير وتبدأ بإفريز من المقرنصات تتكون من حطتين، وتفتح بها أربع نوافذ ذات عقد نصف دائرى، وأخيرا تأتى الخوذة وهى ملساء لا تحمل أى نوع من الزخارف.

الكسوة الخزفية بالقبة:

يقتصر استخدام البلاطات الخزفية بهذه القبة على كيانها الخارجى فقط، حيث تتمركز هذه الكسوة فى رقبة القبة من الخارج، وذلك فى كل من كوشات العقود المدببة الخاصة بفتحات النوافذ ومضاهياتها، وفى أشكال المستطيلات الطولية التى تشغل المساحة بين كل من فتحات النوافذ والمضاهيات، وتظهر هذه البلاطات فى حاله غير جيدة حيث سقطت بعض

هذه البلاطات كما أننا نلاحظ سقوط طبقة الزخارف من على جزء غير قليل من البلاطات المتبقية بحيث يظهر منها فقط عجينتها الحمراء اللون.

جاءت مجموعة البلاطات الخزفية المكونة لهذه الكسوة بمقاس ١٠ x ١٠ سم، كما جمعت بينها أيضاً مجموعة الألوان المستخدمة فى تنفيذ وإخراج التكوينات والتصميمات الزخرفة بها، حيث جاءت الألوان فى مجملها تتكون من اللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، والبنى، وذلك على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ١٣٨).

تضم هذه الرقبة ثمان كوشات معمارية، أربعة منهم يتوجوا فتحات النوافذ والأربعة الأخرون يتوجوا المضاهيات التى تظهر بالتبادل مع فتحات هذه النوافذ، كما تضم الرقبة أيضا ستة عشر مستطيلا رأسيا يشغل كل أثنين منهم المساحة الجدارية مابين فتحان النوافذ والمضاهيات، هذا ويحصر كل مستطيلين من هذه المستطيلات شكل مربع زخرف داخلة بشكل نجمى، بينما ضمت كل من المستطيلات والكوشات مجموعة البلاطات الخزفية التى تمثل كيان كسوة هذه القبة والتى جاءت كما نرى غير متصلة بل جاءت فى صورة أجزاء كل جزء منهم محدد ومستقل عن الجزء الأخر، فبالنسبة للمستطيلات تتكون زخرفتها من خمس بلاطات ونصف يعلو بعضهم البعض فى شكل رأسى والتى تضم فيما بينها بلاطة ونصف فى هيئة أفقية، بينما يشغل كل كوشة من كوشات العقود صف أفقى علوى يتكون من خمس بلاطات متجاورة، يليهم إلى الأسفل بلاطة ونصف وذلك بكل جانب من جانبى العقد المدبب، يليهم إلى الأسفل مباشرة نصف بلاطة مثلثة تشغل أسفل هذه الكوشات.

تتوزع هذه الكسوة على كل من كوشات العقود والمستطيلات الطولية بشكل عفوي غير مخطط له، حيث لم تأتى هذه الكسوة كوحدة زخرفية واحدة وهو ما جعل الجزء الواحد من هذه الكسوة سواء كان كوشة أحد العقود، أو أحد المستطيلات الطولية يتضمن فى الغالب أكثر من تصميمين متجاورين أو متداخلين فى بعض الأحيان، هذا وبالرغم من المساحة الصغيرة التى تشغلها هذه الكسوة إلا أنها ضمت ستة تصميمات زخرفية تشترك جميعها فى كون كل تصميم منهم يتألف من تجميعة تضم أربع بلاطات، ذلك فيما عدا التصميم الخامس الذى جاء مكتملاً على كيان بلاطة واحدة (لوحة رقم ١٣٩)، وهذه التصميمات هى:

- تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وقد غلب هذا التصميم على باقى التصميمات الأخرى التى تضمنتها هذه الكسوة.
- تصميم المربعين المتداخلين فى صورة شكل نجمى (شكل رقم ٤)، ويأتى فى المرتبة الثانية بهذه الكسوة من حيث الانتشار.
- تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وهو يعادل فى انتشاره نسبة تواجد تصميم المربعين المتداخلين، أو أقل منها بنسبة قليلة.
- تصميم الأكليل (شكل رقم ١٨)، ويأتى فى مساحات محدودة، حيث يمكن أن تعد البلاطات التى يشغلها على أصابع اليدين.
- تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وهو التصميم الوحيد من تصميمات هذه الكسوة الذى جاء منفذاً بالكامل على بلاطة واحدة وليس فى تجميعة تحتوى على أربع بلاطات كما جاءت باقى التصميمات الأخرى، ويشغل هذا التصميم عدداً محدوداً من بلاطات هذه الكسوة.
- تصميم المثمن التى تأخذ أضلاعه الموازية لحواف البلاطة شكل تعريجات، ويضم بداخله زخارف وردة تتكون من أربع بتلات (شكل رقم ٢١)، وهو أقل التصميمات وجوداً بهذه الكسوة، حيث لا يشغل سوى حيز مساحة بلاطتين أو ثلاثة بلاطات على الأكثر.

ومما يجدر الإشارة إليه أن هذه الكسوة لم تتضمن نموذجاً زخرفياً أو تصميماً جديداً، حيث ظهرت مجموعة التصميمات التى تضمنتها هذه الكسوة بالكسوات الخزفية بالعمائر الدينية التى سبق وتعرضنا لها فى الفصل السابق، وذلك مع اختلاف نسبة تواجدها وانتشارها بكل كسوة من الكسوات التى تزين هذه العمائر.

قبة عبد الوهاب بن مخلوف
(١١٧٨هـ / ١٧٦٣م)

الموقع:

تقع بمدينة مطوبس بمحافظة البحيرة، وهى على مقربة من معهد الفتيات الديني.

المنشيء:

لا يعرف على وجهه التحديد اسم منشيء هذه القبة إلا إنها تنسب إلى الشيخ عبد الوهاب بن مخلوف وهو أحد من تولو الخطابة بهذه المدينة.

تاريخ الإنشاء:

يعود تاريخ إنشاء هذه القبة إلى عام (١١٧٨هـ / ١٧٦٣م)، وذلك طبقاً للنص الكتابى الموجود أعلى عتب المدخل الرئيسي للقبة[١].

الوصف المعماري من الخارج[٢]:

أولاً: الواجهات:

تعد هذه القبة الآن من القباب المستقلة، وذلك بعد تهدم المسجد التى كانت ملحقة به وإعادة بناء مسجد جديد بدلاً منه، إلا أنها لم تصبح ملحقة به كما كانت بالمسجد الأول، وبذلك أصبحت واجهاتها كلها حرة، فبالنسبة لكل من الضلعين الشمالى الغربى الجنوبى الغربى

---

(١) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٨٠.

(٢) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٨٠.

فيتوسط كلا منها فتحة باب تفتح على مساحة مستطيلة ذات سقف خشبى، جاءت المساحة الجنوبية الشرقية أكبر من الأخرى وتستخدم كمكتبة خاصة بالمسجد الحالى، كما توجد فتحة شباك تقع على يسار الباب الخاص بالضلع الشمالى الغربى.

أما الواجهة الشمالية الشرقية فهى الواجهة الرئيسية، حيث يتوسطها كتلة المدخل الرئيسى وهو عبارة عن كتلة مستطيلة تبرز قليلاً عن سمت الجدار ويبلغ عرضها ٢٥م، ويتوسطها دخلة يوجد على جانبيها مكسلتين ويتوجها من أعلى عقد ثلاثى ذو قمة مدببة، ويتوسط هذه الدخلة فتحة الباب التى يبلغ إتساعها ١م، ويعلوها عتب خشبى يضم نص كتابى بالخط النسخ موزع على سطرين الأول يتضمن " بسم الله الرحمن الرحيم إلا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون الذين أمنوا وكانوا يتقون"[١]، ويتضمن السطر الثانى " قف على الباب خاضعاً وأحسن الظن وأرتجى فهو باب محراب لقضاء الحوائج سنة ١١٧٨"

ثانياً:القـبــــــــة:

تبدأ من أعلى المربع السفلى للقبة بمنطقة الإنتقال التى تأخذ هيئة مثلثات مقلوبة بواقع مثلث بكل زاوية من الزوايا الأربع للقبة، يأتى بعد ذلك رقبة القبة المستديرة التى تضم ستة عشر دخلة معقودة بعقد منكسر بواقع أربع نوافذ تضم كل أثنين منهم ثلاثة دخلات الوسطى منهم تتخذ هيئة مستطيلة، يلى هذه الرقبة شريط دائرى يتضمن زخارف هندسية يلى ظاهر الخوذة التى تتخذ هيئة مضلعة وتضم بين كل تضلعين تخويصا، وتتلاقى كل من التضليعات والتخويصات عند إطار دائرى بقمة الخوذة ينتهى بقائم أسطوانى يعلوه شكل كمثرى.

الوصف المعماري من الداخل[٢]:

أولاً: المربع السفلي:

تتخذ القبة شكل مربع طول ضلعه ٥,٢٥م (شكل رقم ١٠٠)، ويتوسط كل من الضلعين الجنوبى الشرقى، والشمالى الغربى فتحة معقودة بعقد مدبب يبلغ إتساعها ٢,٤٥ م،

---

(١) قرآن كريم: سورة يونس، الآية (٦٢ / ٦٣).

(٢) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٨٢.

تفتح الدخلة التى توجد بالضلع الجنوبى الغربى على المساحة المستطيلة التى تستخدم كمكتبة للمسجد الحالى، بينما تفتح دخلة الضلع الشمالى الغربى على المساحة المستطيلة الأخرى.

أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطة دخلة مماثلة ذات عقد مدبب يتوسطها فتحة باب الدخول الرئيسي للقبة ويعلوها عتب خشبى يوجد أعلاه فتحة شباك مستطيلة، كما يوجد بكل من الطرف الشمالى والطرف الشرقى لها فتحة شباك إتساع كل منهما ٩٥ سم، وارتفاعهما ١,٢م، وأخيراً الضلع الجنوبى الغربى يتوسطه فتحة مصمتة ذات عقد مدبب عمقها ٢٠ سم.

ثانياً: المقصورة:

تحيط هذه المقصورة بتركيبة خشبية تعلو القبر، حيث تتوسط مربع القبة وهى مصنوعة من خشب الخرط، ويوجد بضلعها الشمالى الشرقى باب ذو مصرعين معقود بعقد مدبب أعلاه شريط كتابى يتضمن أدعية لعبد الوهاب بن مخلوف، وتحتوى هذه المقصورة على سقف خشبي محمول على زوائد طولية بأركان المقصورة الأربعة ويتضمن باطن هذا السقف العديد من الزخارف النباتية والهندسية المتنوعة.

ثالثاً: القبـــــــة:

تتكون منطقة إنتقال هذه القبة من الداخل من أربع مثلثات مقلوبة بواقع مثلث بكل ركن من الأركان الأربعة لمربع القبة، ويشغل هذه المثلثات أربع حطات من المقرنصات فى صورة عقد ثلاثى، كما تضم أواسط منطقة الإنتقال أربع دخلات معقودة بعقد مدبب كل منهم تحتوى على نافذة مستطيلة فيما عدا الدخلة التى تشغل الضلع الشمالى الشرقى، ويعلو ذلك رقبة القبة المستديرة التى يفتح بها أربعة نوافذ مستطيلة مغشاة بحجاب من الجص، ثم يأتى بعد ذلك خوذة القبة وهى ملساء من الداخل.

الكسوة الخزفية بالقبة:

تشتمل هذه القبة على كسوة خزفية خارجية (لوحة رقم ١٤٠)، حيث لا يتضمن داخلها أى بلاطات خزفية، وإقتصر وجود بلاطات هذه القبة على خارج القبة فقط، وذلك بكتلة باب القبة حيث تنحصر هذه الكسوة فى العقد الثلاثى الذى يتوج دخلة الباب الرئيسي الواقع بوسط

الواجهة الشمالية الشرقية، وهو عبارة عن عقد مدبب ذو قمة مصمتة يتدلى من وسطة عقدان أخران متجاوران، يرتكز كل منهما على وتر خشبى يمتد بعرض الدخلة أعلى فتحة دخول باب الدخول، كما يتدلى من هذا العقد الثلاثى بكل من الوسط والجانبين الطرفيين له كتلة مستديرة يزخرفها الطوب المنجور.

تبدأ هذه الكسوة الخزفية من أعلى العتب الخشبى الذى يعلو فتحة الباب، وذلك على يمين ويسار النافذة المستطيلة التى تعلو هذا العتب والمغشاة بحجاب من خشب الخرط، حيث تمتد البلاطات الخزفية والتربيعات الرخامية لتكسو المساحة التى تعلو هذا العتب، وذلك إلى قمتى العقدين المدببين المتجاورين الذين يتدلى من العقد الثلاثى (لوحة رقم ١٤١).

يمكن بذلك تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين، **الأول** قسم سفلى وينحصر بين العتب الخشبى الذى يعلو فتحة باب الدخول من أسفل وبين الوتر الخشبى الذى يرتكز عليه كلاً من العقدين المدببين المتجاورين من أعلى، أما **القسم الثانى** فهو علوى ويشمل على زخارف باطن العقدان المدببان المتجاوران، وسنتناول كل منهما بالتفصيل كما يلى:

<u>أولاً: كسوة القسم السفلى:</u>

تنقسم هذه الكسوة معمارياً إلى قسمين الأول يتمثل فى الواجهة التى تنحصر بين ريشتى العقد الثلاثى الذى يتوج المدخل، أما الثانى فيمثل الجزء السفلى بباطن ريشتى هذا العقد، والذى ينحصر فى نفس المساحة الرأسية بين كل من العتب الخشبى السفلى أعلى فتحة الدخول وبين الوتر الخشبى أسفل العقدين المتجاورين، وسنتناول كل منهما بالدراسة كما يلى:

<u>١- كسوة الواجهة:</u>

تنقسم هذه الواجهة إلى ثلاث مساحات رأسية أوسطها أوسعها، وتشتمل على أرضية من الزخارف الهندسية المنفذة بالطوب المنجور والتى تأخذ حرف (Y) فى اللغة الإنجليزية، ويأتى على هذه الأرضية النافذة المستطيلة التى تعلو العتب الخشبى مباشرة والتى يعلوها مربع زخرفى يشغل أوسطة فى هيئة طولية الكتلة المستديرة التى تتدلى من وسط العقد الثلاثى والتى يزخرفها أيضاً الطوب المنجور، بينما يشغل باقى مساحة هذا المربع على يمين

ويسار هذه الكتلة الوسطى خمس بلاطات يعلو بعضهم البعض فى صورة صف رأسى على يمين الكتلة الوسطى وصف وثلث على يسار الكتلة ذاتها، وجاءت هذه البلاطات من نفس التصميم الزخرفى الذى يتكون من الحلية المركزية الوسطى التى يخرج منها فرعان نباتيان متعاكسان بحيث يتجه كلاً منهما نحو أركان التصميم (شكل رقم ٣٤).

أما المساحتان الطرفيتان بهذا القسم والواقعتان على يمين ويسار الجزء الأوسط فينحصر كلاً منهما بين الإطار الخشبى الرأسى الذى يحدد الجزء الأوسط، وبين البروز الجدار الذى يمثل ريشتى العقد الثلاثى، ويتطابق هذان الجزءان مع بعضهما البعض، وذلك من حيث التوزيع الزخرفى للبلاطات والتصميمات الزخرفية التى تضمنتها هذه البلاطات، حيث يشغل كل منهما مساحة طولية مستطيلة تنقسم داخلياً إلى ثلاثة أقسام رأسية، وذلك تبعاً لنمط ونوع الكسوة الزخرفية التى يتضمنها كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة.

بالنسبة لكل من **القسمين الأول السفلى والثالث العلوى** فيتطابقا تطابقاً كلياً، حيث يشغل كلاً منها مساحة مربعة يتوسطها تربيعه رخامية يلتف حولها مجموعة من البلاطات الخزفية التى تشغل باقى مساحة هذا المربع وذلك فى تكوين زخرفى هندسي حيث تتقاطع هذه البلاطات مع بعضها البعض ومع كيان التربيعة الرخامية الوسطى، حيث تتخذ بلاطات هذه التجميعة خلف التربيعة الرخامية شكل متقاطع يأخذ صورة حرف (X) فى اللغة الإنجليزية والذى يتقاطع معه مربع قائم على إحدى زواياه ويتكون من البلاطات الخزفية ويتقاطع فى الوقت نفسه مع التربيعة الرخامية فى شكل مربعين متقاطعين فى هيئة نجميه ثمانية، وتخرج من الزوايا الأربع الخارجية لهذا المربع شكل مثلثين قائمين متقابلين يشغلا أواسط التكوين فيما بين أضلاع الشكل المتقاطع.

جاءت بلاطات هذه التجميعات ذات مقاس ١٠x١٠ سم، ونفذت كلها بالبلاطات الخالية من الزخارف حيث اعتمدت فقط على التباين اللونى، وذلك بين كل من اللونين الأبيض والأسود من جهة، واللونين الأبيض والبنى من جهة أخرى، ونتج ذلك عن تقسيم كل بلاطة منهم إلى لونين كل منهما يتخذ هيئة مثلث نفذ الأول باللون الأبيض، والثانى إما باللون الأسود، أو اللون البني.

هذا ويتضمن الجزء السفلى بكل من القسمين الطرفيين كتابات زخرفية تنص على عبارة " الله جل جلاله " وقد كتبت بإسلوب زخرفى حيث قام الكاتب بدمج حرفي الجيم واللام

بكل من كلمة " جل " وكلمة " جلاله " وذلك مع مد الجزء السفلى بحرف اللام إلى أسفل ليصبح جزئها العلوى هو الذى يشترك بين الكلمتين[1]، وقد جاء ذلك على التربيعة الرخامية الوسطى[2]، أما نص الكتابات التى تشغل التربيعة الرخامية الوسطى بالقسم الطرفى الأخر الواقع على يسار الداخل فهو " محمد رسول الله " وكتب بشكل زخرفى حيث جاءت كلمة " محمد " تشغل معظم حيز هذه التربيعة الرخامية[3].

أما **القسم الثانى** – بكل من المساحتين الطرفيين – فيمثل الجزء الأوسط الواقع بين كل من القسمين الأول السفلى، والثالث العلوى، ويشغل مساحة مستطيلة طولية يتوسطها لوح رخامى صغير يأخذ شكل المستطيل الرأسي، ويلتف حول محيطة الخارجى فى صورة إطار زخرفى مجموعة من البلاطات الخزفية المربعة ذات مقاس ١٥ x ١٥ سم، والتى تتضمن تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (لوحة رقم ١٤٢)(شكل رقم ٨)، والذى سبق ورأيناه فى بعض كسوات العمائر السابقة.

<u>٢- كسوة الجزء السفلى بباطن ريشتى العقد:</u>

تشغل هذه الكسوة المساحة التى تنحصر بين مستوى العتب الخشبى الذى يعلو فتحة باب الدخول، وبين الوتر الخشبى الذى يرتكز عليه العقدان المتجاوران، وتتطابق المساحة بكل من ريشتى العقد حيث تتخذ كلاً منهما شكل مستطيل رأسى ينقسم من حيث زخرفته إلى نصفين، الأول علوى ويشغله الكتلة التى تتدلى من جانبى العقد الثلاثى، وتتخذ شكل نصف مستدير وتضم أشكالا زخرفية منفذة بالطوب المنجور، أما القسم الثانى فهو النصف السفلى وقوامة حشوة مستطيلة من الرخام تتوسط هذه المساحة ويحيط بها فى صورة إطار خارجى

---

(1) ذكر محمد ناصر عفيفى أن الكاتب لجأ إلى إلغاء كلمة "جلا" فى هذه الكتابات وهو غير مطابق لواقع الكتابات التى لا تزال موجودة إلى يوما هذا، انظر، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨١.

(2) ذكر محمد ناصر عفيفى أن هذه الكتابات تأتى على بلاطة وهو غير صحيح حيث جاءت هذه الكتابات على التربيعة الرخامية الوسطى، انظر، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨١.

(3) لم يذكر محمد ناصر عفيفى هذا النص الكتابى عند تعرضه لدراسة هذا الجزء، على الرغم من ذكرة للنص الكتابى الأخر الذى يقع بالجزء السفلى على يمين النافذة التى تعلو فتحة باب الدخول، مما يوحى لنا بأنه كان غير موجود عندما تناول الباحث دراسة هذا الأثر، وهو شيء غير وارد حيث يتطابق إسلوب الكتابة، وطريقة تشكيل الحروف، وألوان ونوع الخط بكل من النصين الكتابيين. راجع، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨٠- ١٨٣.

صف من البلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، والتى تحمل تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وذلك فى صورة صفين رأسيين يتكون كل منهما من ست بلاطات يحصران بينهما بلاطتين غير مكتملتين بكل من أسفل وأعلى التربيعة الرخامية (لوحة رقم ١٤٣).

ثانياً: كسوة القسم العلوى:

تتمثل هذه الكسوة فى البلاطات الخزفية التى تشغل كيان جين من العقدين المتجاورين، حيث تشغل هذه البلاطات المساحة الخارجية بكلأ من العقدين ويتوسط كلاً منهما تربية رخامية تخلو من الزخارف، وتأتى هذه الكسوة فى صورة إطارين خارجيين يحيطا بالتربيعة الرخامية الوسطى، بالنسبة للإطار الأول وهو الإطار الداخلى جاء بالبلاطات المربعة مقاس ١٠x١٠سم، ذات اللونين الأبيض والأسود والذى يتخذ كلاً منهما شكل مثلث، ووضعت هذه البلاطات بإسلوب زخرفى تظهر وكأن المثلثات السوداء اللون تشع من حول التربيعة الرخامية وتأتى على أرضية بيضاء يمثلها النصف الثانى من البلاطات، ويشغل منتصف أضلاع هذا الإطار بلاطة سوداء اللون يتخللها جزء من بلاطة أخرى يتخذ هيئة مربع يرتكز على إحدى زواياه ويضم زخارف نباتية باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ١٤٤). أما الإطار الثانى فهو إلى الخارج من الإطار السابق ويلاصقه، وقد جاء منفذ بالبلاطات التى مقاسها ١٥x ١٥ سم، وتتضمن تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢). وتشغل قمة العقدين من أعلى والتى تتخذ هيئة مدببة تصميم متدرج صاعد نفذ بالطوب المنجور وهو يتخذ هيئة زخرفة قشور السمك.

مما تجدر الإشارة إليه أن باب هذه القبة كان مغشى كله بكسوة خزفية[1] حيث كانت كتلة تتضمن مجموعة من البلاطات الخزفية ليس فقط بالجزء العلوى المتبقى والسابق تناوله، بل أيضاً المساحة السفلية للمدخل والتى تتمثل فى كتفي المدخل البارزين، وكذلك المساحات الطولية فيما أعلى كلاً من المكسلتين، ومما يؤكد ذلك لوحة توجد بأحد المراجع تظهر الجانب الأيسر لكتلة المدخل[2]، حيث يتضح فيها مجموعة البلاطات الخزفية التى كانت تكسو كل من الكتف البارز الأيسر، والمساحة أعلى المكسلة، وأيضاً المساحة الواقعة على جانب فتحة باب الدخول مباشرةً (لوحة رقم ١٤٥).

---

(١) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٦.

(٢) سعاد ماهر محمد: محافظات الجمهورية، لوحة رقم (٧٧).

كانت تشغل هذه الكسوة – كما يتضح من خلال هذه اللوحة – المساحات الرأسية بدءً من مستوى الأرضية إلى مستوى فتحة الباب وذلك بكل من واجهة الكتف وبجانب باب الدخول، وتبدأ من أعلى المكسلة إلى مستوى فتحة باب الدخول بالنسبة للمساحتين الرأسيتين أعلى المكسلة، ويحدد هذه الكسوة من أعلى إطار خشبى يمتد بنفس مستوى فتحة الباب من أعلى، وكذلك يوجد ثلاثة إطر خشبية تتواجد بزوايا تلاقى كل من الأجناب والواجهات المعمارية بهذا الجزء من كتلة المدخل.

تتنوع مقاسات البلاطات بهذه الكسوة، حيث تضم البلاطات التى مقاسها ١٠ x١٠سم، ويتضمن تصميم الدوائر المتماسة (شكل رقم١٣)، ونراها تشغل الجزء العلوى بالمساحة الطولية أعلى المكسلة، وكذلك توجد البلاطات التى مقاسها ٢٠ x٢٠سم، وأيضاً تلك ذات المقاس ٢٤ x٢٤سم، وقد وضعت أغلبها على مستواها الأفقى، ذلك فيما عدا جانب الكتف البارز أعلى المكسلة حيث وضع صف البلاطات الذى يشغل المساحة الوسطى على زواياه فى صورة صف رأسي، لينتج عنه مساحات مثلثة على الجانبين يشغلها أنصاف بلاطات، وتضمنت هذه البلاطات الزخارف ذات الطابع النباتى حيث يضم زهرة القرنفل واللاله وهو ما نراه بواجهة الكتف فى المستوى السفلى، وكذلك زهرة الساز المركبة التى تضم بداخلها أزهار صغيرة، وزهـــرة الرمـــان، كما تضم هـــذه البلاطات تصميم الزهريـــة التى ينبثق منها أفرع نباتية مـــورقـــة، بالإضافة إلى جزء من تصميم الهلال والنجمة حيث يظهر على بلاطة كبيرة تتواجد بالمستوى العلوى بجانب فتحة باب الدخول.

وقد كانت تمتاز هذه الكسوة بالبلاطات المجلوبة من تركيا، وهو ما يتضح من مقاس البلاطات التى جاءت بمقاس ٢٤ x٢٤ سم، وتضمنها زخارف الزهريات التى ينمو منها فروع وسيقان يتفرع منها أزهار وأوراق وخاصة زهرتي اللاله والقرنفل، وقد جاءت هذه العناصر مرسومة بالأسلوب الواقعى[١]، وهى بذلك ترجع إلى حقبة القرن السابع عشر الميلادى الذى يمثله خزف مدينة أزنيق، وتظهر مثل هذه الزخارف وبنفس الأسلوب بجدار ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[٢]. كما يحتفظ متحف دمشق الوطني بمجموعة من

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢٥.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٥٥، لوحة رقم ٢.

بلاطات القاشانى التركى الذى تتطابق عناصره الزخرفية مع هذه الزخارف، وهى عبارة عن ألواح من القاشانى كانت تستخدم فى تزيين المساجد والقصور والبيوت (لوحة رقم ١٤٦)(١).

وقد إندثرت هذه الكسوة بالكلية ولم يعد لها وجود، أو ما يدل على وجودها سواء كانت أجزاء باقية منها، أو كيان العجينة، أو أثر نزع أو سقوط هذه البلاطات، وبذلك يخلو المستوى السفلى بكتلة هذا المدخل من وجود أى كسوة خزفية(٢) سواء كانت كسوته الأصلية أو كسوة مضافة حديثاً.

تعد هذه القبة على درجة كبيرة من الأهمية وذلك من الناحية الفنية، حيث تمتاز بكونها أول قبة بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى بمصر تحتوى على كسوة خزفية بكتلة المدخل(٣)، وقد تضمنت هذه الكسوة – بالنسبة لمجموعة البلاطات المتبقية والتى تمثل الكسوة أعلى فتحة الباب – نوعين من مقاسات البلاطات الأول بمقاس ١٠x ١٠سم، والثانى بمقاس ١٥ x ١٥سم، كما تضم بلاطاتها نوعين من التصميمات الأول منهما يعتمد على البلاطات الخالية من التكوينات الزخرفية، حيث تعتمد هذه البلاطات فى زخرفتها على التباين اللونى وذلك من خلال وجود لونين متجاورين بنفس البلاطة يتخذ كل لون منهما مساحة مثلثة، أما النوع الثانى فيمثل البلاطات ذات التكوينات الزخرفية.

---

(١) سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقى، دمشق، (١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩ م)، ص ٣١.

(٢) ذكر محمد ناصر عفيفى أن هذا المستوى تشغله مجموعة من البلاطات البيضاء اللون، وهو غير مطابق للواقع، حيث لم نعثر على هذه البلاطات أو غيرها، كما أنه من غير المعتاد أن تتواجد بلاطات تحمل اللون الأبيض فقط يمكن أن يعتمد عليها المزخرف إعتماداً كلياً فى زخرفة جزء هام وحيوى ككتلة المدخل، هذا فضلاً عن كونه الجزء الوحيد الذى تم كسوته بالبلاطات الخزفية بهذه القبة، وذلك دون إشراك هذه البلاطات البيضاء مع مجموعة أخرى من البلاطات التى تحمل زخارف مختلفة أو على أقل تقدير ألوان أخرى بجانب هذا اللون الأبيض الذى يذكره الباحث. راجع: القباب الإسلامية، ص ١٨١.

(٣) ذكر خالد محمد عزب أن أقدم مثل بشمال الدلتا مازال باقياً لزخرفة جوانب مداخل الأضرحة ببلاطات القاشانى فى مدخل قبة على المحلى برشيد وذلك سنة ١١٣٤هـ/ ١٧٢١م، وأن مدخل قبة عبد الوهاب بن مخلوف هو المثل الثانى لذلك، إلا أن تاريخ إنشاء قبة على المحلى يعود إلى عام ١٢٦٣ هـ، وبذلك تكون قبة عبد الوهاب بن مخلوف هى المثل الأول لذلك. انظر، فوه مدينة المساجد دراسة عن المدينة وعمائرها الدينية والمدنية، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٦٣.

وقد تضمنت هذه الكسوة ثلاثة نماذج من هذه التكوينات، أثنين منهم يعتمدا على الزخارف النباتية حيث يمثل الأول تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، أما الثانى فيمثل تصميم الفرعين النباتيين المتداخلين المتقابلين (شكل رقم ٣٤)، بينما جاء النموذج الثالث ذو طابع هندسي متمثل فى زخرفة الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). وقد ظهرت هذه التصميمات بكسوات العمائر الدينية حيث نراها فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣، ٢٤، ٣٤)، وكذلك بكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٣، ٦٥، ٦٨)، وقد جاءت ألوان بلاطات هذه الكسوة معتمدة على اللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، والبنى، والأسود، والأبيض.

قبة سالم أبو النجاة

(١١٨١هـ / ١٧٦٧م)

الموقع:

تقع بشارع الشيخ نمير الواقع على ساحل النيل، بمدينة فوة إحدى مدن محافظة كفر الشيخ[١].

المنشىء:

لم يُعرف إلى الآن اسم صاحب هذه القبة، إلا أنها فى الوقت ذاته معروفة باسم سيدى سالم أبو النجاة، وهو المدفون بها والذى توفى سنة (٩١٦هـ/ ١٥١٠م)، وذلك عن عمر يناهز بضع وستين سنة[٢].

تاريخ الإنشاء:

اختلف الباحثون فيما بينهم حول تحديد تاريخ إنشاء هذه القبة[٣]، إلا أنهم اتفقوا على أنها كانت موجودة خلال القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى غير أنه ليس من

---

(١) كفر الشيخ: قاعدة مأمورية ومركز كفر الشيخ هى من القرى القديمة أسمها الأصلى دمينقون، جاءت باسمها الحالى سنة ١٢٣٦ هـ، وتغير مسماها من ولاية إلى مأمورية ثم إلى مديرية، وذلك قبل أن يطلق عليها مسمى قسم وذلك فى سنة ١٨٧١م، وكان يتبعها وقتذاك فى الإدارة والضبط والأعمال المالية بلاد مراكز كفر الشيخ، ودسوق، وفوه، ومأمورية البرلس، ثم إلحق بهم مركز بيلا سنة ١٩٣٨م، والذى أنشىء فى ذات السنة. محمد رمزى: القاموس الجغرافي، القسم الثانى، ص ١٤٣ – ١٤٥.

(٢) محمد عبد العزيز السيد: عمائر مدينة فوه فى العصر العثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٣٠.

(٣) ذكر محمد عبد العزيز أن هذه القبة جاء ذكرها فى حجة السلطان الأشرف برسباى والتى ترجع إلى عام ٨٧٦ هـ / ١٤٧١ م. أنظر، عمائر مدينة فوه، ص ١٣١. بينما ذكر حسن عبد الوهاب أن هذا الضريح يرجع للقرن الثامن الهجرى. أنظر، طراز العمارة، ص ٣٨.

المؤكد إن كانت القبة الموجودة حالياً هى نفسها القبة القديمة، على انه من المرجح أن تكون هذه القبة ترجع لعام ١١٨١ هـ / ١٧٦٧م، وهو تاريخ تجديد المسجد الملحقة به القبة[١].

الوصف المعماري من الخارج[٢]:

أولاً: الواجهات:

كانت هذه القبة من القباب المدمجة حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى[٣] (الثالث عشر الهجرى)، وعندما تهدم الجامع التى كانت ملحقة به تركت هذه القبة قائمة، وعند إعادة بناء المسجد ثانية تركت مساحة بينها وبين هذا المسجد، وبذلك أصبحت من القباب المستقلة (لوحة رقم ١٤٧) التى تملك أربع واجهات حرة.

الواجهة الجنوبية الغربية يتوسطها دخلة ذات عقد مدبب، والتى يتوسطها فتحة شباك إتساعها ٨٠ سم، وتضم هى والواجهة الجنوبية الشرقية دعائم ساندة. أما الواجهة الشمالية الغربية فيتوسطها كتلة المدخل التى تبرز عن سمت الجدار إتساعها ٢,٦٥م، حيث يتوسطها دخلة يبلغ إتساعها ١,٧م، ويتوجها عقد ثلاثى يتدلى منه عقدان متجاوران قمتهما مدببة، ويرتكزا من أسفل على وتر خشبى ممتد بعرض الدخلة، ويوجد على جانبى هذه الدخلة مكسلتان مستطيلتان يحصران بينها فتحة باب الدخول التى يبلغ إتساعها ١,١م، وارتفاعها ٢م، ويتوجها من أعلى عتب خشبى أعلاه نافذة مربعة مغشاة بحجاب من خشب الخرط.

بالنسبة للواجهة الشمالية الشرقية فيتوسطها دخلة ذات عقد مدبب يتوسطها فتحة شباك، يوجد على جانبيها لوحتان رخاميتان تعلو أحداهما الأخرى، وتضم كلاً منهما نصوصا كتابية تتضمن مراسيم توضح الضرائب والمكوس التى كانت سائدة فى ذلك الوقت، كما ورد بها اسم سيدى ابو النجاة، وذلك بالسطر الرابع والخامس باللوحة السفلية.

---

(١) محمد ناصر عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٣٢.

(٢) محمد ناصر عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٣٢- ١٣٤.

(٣) خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

ثانياً: القبـــــــة:

تتخذ منطقة إنتقال هذه القبة شكل مثمن مقعر الأضلاع، يلى ذلك رقبة القبة وتحتوى على ستة عشر دخلة، حيث يوجد بكل ضلع دخلة ذات عقد نصف مستدير، تشتمل أربع فتحات منهم على نافذة تحصر كل نافذتين منهما مضاهيتين، يلى ذلك الخوذة وهى ذات تضليعات تضم فيما بينها تخصات رفيعة، وتلتقى هذه التضليعات والتخويصات فى محيط دائرى عند قمة القبة، التى تحتوى على قائم اسطوانى يخرج منه قائم نحاسى يحمل هلال.

الوصف المعماري من الداخل[1]:

أولاً: المربع السفلي:

تتخذ هذه القبة هيئة مربعة طول ضلعها ٤ م(شكل رقم ١٠١)، وترتفع مستوى أرضيتها قليلاً عن مستوى باب الدخول، ويتوسط ضلعها الجنوبى الشرقى دخلة ذات عقد منكسر يتوسطها حنية المحراب الذى يتوجه عقد منكسر، ويتوسط الضلع الجنوبى الغربى دخلة يشغل منتصفها فتحة شباك إتساعها ٨٠ سم، وارتفاعها ١,١ م، ويتوسط الضلع الشمالى الغربى فتحة باب الدخول ويبلغ إتساعها ١,٢ م، وذلك ناتج عن وجد انفراج داخلى حتى يسمح بفتح مصراعي الباب، ويبلغ إرتفاع هذه الفتحة ٢ م، وهى متوجه بعت خشبى يعلوه نافذة مربعة، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطة فتحة شباك. مغشاة بمصبعات نحاسية، ويتوج هذه الفتحة عتب خشبى يعلوه دخلة ذات عقد منكسر.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط هذه المقصورة مربع القبة، وهى مصنوعة من خشب الخرط الصهريجى، وتأخذ شكل مستطيل أبعاده ١,٦ x ٢,٣ م، وإرتفاعه ٢,١ م، وتمتد الأركان الأربعة بها لأعلى لتحمل سقف خشبى يتوسطة مربع غائر يشغل منتصفة قبة صغيرة، ويزخرف باطن هذه المقصورة مجموعة من الزخارف النباتية، والهندسية، وتحيط المقصورة بتركيبة خشبية تعلو القبر.

---

(1) محمد ناصر عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٣٥- ١٣٦.

٣- منطقة الانتقال:

تتخذ منطقة الانتقال من الداخل هيئة عقود ثلاثية حيث يوجد عقد بكل ركن من الأركان الأربعة، وتمتد قمة هذه العقود لأعلى كما ترتكز بأرجلها على حنيتين متجاورتين كلاً منها معقود بعقد منكسر، وهى تحول المربع إلى مثمن يوجد بكل ركن من أركانة حطتين من المقرنصات، يلى ذلك لأعلى الرقبة المستديرة التى يفتح بها أربع فتحات مستطيلة ذات عقود نصف دائرية من الخارج، ثم يأتى بعد ذلك خوذة القبة وهى ملساء.

الكسوة الخزفية بالقبـــــة:

تظهر بقايا الكسوة الخزفية بهذه القبة على كتلة المدخل، وهى بذلك تعد ثانى قبة فى الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى يتم زخرفة كتلة مدخلها، حيث تم كسوة أجزاء من كتلة باب القبة ببلاطات من القاشانى[١]، إلا أنه مما يؤسف له ضياع معظم البلاطات الأصلية التى ترجع لتاريخ إنشاء هذه القبة، كما أن الباقية المتبقية من هذه الكسوة فى حالة سيئة، حيث اختفت من أغلب بلاطاتها طبقة الزخارف ولا يظهر بها سوى اللون الأحمر الخاص بعجينه البلاطة وهى الأخرى تبدو فى حالة غير جيدة (لوحة رقم ١٤٨). كما ذاد الطينة بله ضياع معظم الآثار المتبيقة من هذه البلاطات عند ترميم هذه الكسوة، حيث استعاض المرمم عن معظم الأجزاء المتبقية منها بكسوة جديدة منفذة بالجس المرسوم عليه نماذج لبعض التصميمات التى كانت تتألف منها الكسوة الخزفية الأصلية، وذلك بالألوان المائية والمساحيق اللونية المختلفة.

تقتصر الكسوة الخزفية المتبقية بهذه القبة على الجزء السفلى بكتلة المدخل، وذلك فيما بين مستوى أرضية هذه الكتلة وبين العتب الخشبى الذى يعلو فتحة باب الدخول، حيث يتضح من بقايا البلاطات أن هذه الكسوة كانت تغطى واجهة الكتلة البارزة السفلية للمدخل، وتظهر هذه البلاطات بالاشتراك مع التربيعات الرخامية ليشكلا معاً كيان هذه الكسوة، حيث يوجد بكل كتف منها أربع تربيعات رخامية تعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى وهى مركبة على إحدى زواياها لتحصر فيما بينها أشكال مثلثات تشغلها مجموعة من البلاطات الخزفية المركبة هى الأخرى على زواياها وذلك بواقع بلاطة واحدة - تشغل زاوية المثلث

---

(١) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٥.

الناتج عن تلاقى كل تربيعتين رخاميتين – تنحصر بين نصفى بلاطتين كل منهما ذو هيئة مثلثة، ذلك فيما عدا الجزء العلوى أعلى التربيعة الرخامية العلوية حيث كان يشغله ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التى لاتزال يتبقى أجزاء منها. ويمكن تقسيم الكسوة المتبقية بكتلة مدخل هذه القبة إلى قسمين الأول يمثل واجهة الكتفان البارزان، والثانى يمثل الامتداد الجدارى أعلى المكسلتين.

أولاً: الكسوة الخزفية بالقسم الأول:

يتكون هذا القسم من واجهتى كتفى كتلة المدخل، وذلك بدءً من المستوى الأرضى للكتفين إلى المستوى العلوى لفتحة باب الدخول للقبة، وقد جاءت كل من الواجهتين متطابقتين من حيث نوع وطريقة الزخرفة، حيث تتكون كلا منهما من أربع تربيعات رخامية مثبتة على زواياها تشغل المساحة الوسطى بكل واجهة منهما وتظهر فى صورة صف رأسي يتوسط مساحة كل واجهة منهما، ويتخلل هذا الصف مجموعة من البلاطات الخزفية التى تشغل المساحات المثلثة الناتجة عن تركيب هذه التربيعات الرخامية بهذا الوضع.

عند النظر لبلاطات هذا القسم يتضح من الوهلة الأولى تأثير كل من عامل الزمن، وعامل التدخل البشرى – سواء كان إهمال، أو تدخل سلبى– عليها، فلم يقتصر الأمر على فقدان طبقة الزخارف فقط بل تعداه ليصل إلى فقدان البلاطات كاملة، حيث نرى فى أجزاء منها كبان الطوب الأجر المستخدم فى بناء كتلة المدخل، لذا تكاد تختفى البلاطات الأصلية بهذا القسم من مواضعها والبقية المتبقية منها تظهر فى حال يرثى له، حيث من المؤكد انه قد تم العبث بهذه البلاطات وهو ما يتجلى من خلال طريقة تركيب بلاطات واجهة الكتف الأيسر على يمين الداخل للقبة حيث نرى وضعية البلاطات التى تتخذ هيئة أفقية مستقيمة، وليست قائمة على زواياها لتشغل الحيز الزخرفى المنوط بها، لذا نرى هذه البلاطات جاءت غير مكتملة حيث لجاء الشخص الذى قام بوضع هذه البلاطات بهذا النمط إلى شطف جزء منها حتى تتناسب وانحراف أضلاع التربيعات الرخامية الوسطى (لوحة رقم ١٤٩).

تتميز هذه الكسوة بطابع التصميمات النباتية، وهو ما يتضح من خلال ما تبقى من بلاطاتها، حيث تشغل معظم الزخارف المتبقية بهذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وكذلك تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، كما يضم هذا القسم أيضاً

تصميماً زخرفياً يوجد أعلى صف التربيعات الرخامية الأوسط بواجهة الكتف الأيسر (لوحة رقم ١٤٩)(شكل رقم ١٠٢)، ويتألف قوامه الطبق النجمي ذو الثمانية أضلاع الذى يتكون مركزه من ترس مثمن الأضلاع تلتف حوله اللوزات ثم التاسومات التى تحصر بينها ثمانية أشكال منكسرة الأضلاع أقرب إلى الدائرة ثم يلتف حول ذلك باقى عناصر الطبق النجمى المتمثلة فى الكندة، والسقط، وغطاء السقط، والنرجسة، والمخموس، وبيت الغراب، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأبيض والأخضر. لذا يحصر بين تكويناته أشكال مثمنة أقرب ما تكون إلى الدائرة والتى تضم بداخلها زهرة ذات أربع بتلات.

وأيضاً تصميم منفذ على جزء من بلاطة تشغل المساحة المثلثة اليمنى للمثلث الزخرفى المحصور بين كلاً من التربيعة الثالثة والربعة من أعلى وذلك بواجهة الكتف الأيمن (لوحة رقم ١٥٠)(شكل رقم ١٠٣)، وقوام هذه التكوين فرع نباتى يتفرع منه أوراق ويحمل زهرة اللاله التى ينبثق منها فرع نباتى أخر يحمل وردة ذات خمس بتلات، وإلى اليسار من ذلك جزء من عمود معماري يزينه خطوط عرضية متوازية، وذلك بمنتصف التكوين الأيسر، أما النصف الأيمن فيشغله مشكاة تتدلى من أعلى وهى ممسوكة بثلاث سلال معدنية، وتتكون هذه المشكاة من رقبة طولية تتخذ شكل مستطيل رأسي يليه بدن المشكاة وهو دائرى الشكل يوجد بداخله وردة زخرفية ذات ثمانية بتلات، ويرتكز على قاعدة مستقيمة، ونفذ ذلك بالون الأخضر، والأزرق، على أرضية بيضاء.

لا يمثل هذا التصميم تصميماً ذا وحدة زخرفية مستقلة، بل هو جزء من تجميعة تتكون من تسع بلاطات، وهو تصميم متعارف عليه يتكون بصفة عامه من ثلاثة عقود تعلوها أهله، وترتكز هذه العقود على أربعة أعمدة، تتطابق العناصر الزخرفية بكل من العقدين الطرفيين مع بعضهما البعض حيث تتدلى من قمة باطن العقد مشكاة كبيرة وسطى تنحصر بين مشكاتين صغيرتين يتدلى كلاً منهما من تاج العمود المجاور لها، ويوجد أسفـ كل عقد نصفى مروحتان نخيليتان، ويشغل المساحتين الجانبيتين للمشكاة الوسطى فروع نباتية مزهرة تحمل زهرة اللاله وأزهار ذو خمس بتلات، وفى أحيان أخرى نجد أشجار السارو، أو النخيل على جانبى هذه المشكاة، أما العقد الأوسط فيضم زخرفة زهرية منتفخة البدن ترتكز على قاعد تأخذ شكل المثلث المقلوب، وينبثق منهما أفرع نباتية تحمل أزهار القرنفل واللاله فى شكل زخرفى، ويشغل قمة باطن العقد أنصاف مراوح نخيلية تحصر بينها مشكاة صغيرة ويأتى أسفل ذلك شريط كتابى على عبارة دينية مثل "العزة لله" أو "توكلت على الله"، كما

تتضمن كوشات العقود كتابات تتضمن (لفظ الجلاله الله، ومحمد، ابو بكر، عمر) ويوجد بأسفل العقدين الطرفيين اسم (عثمان، علي)، ويحيط هذه البلاطات إطار زخرفى يتضمن فى الغالب تصميمات نباتية (شكل رقم ١٠٤).

يتضح من خلال ذلك أن هذه البلاطة غير المكتملة ما هى إلا جزء من هذه التجميعة، حيث تشغل الجزء الأوسط بأسف إحدى العقدين الطرفيين، وقد شاع استخدام هذا التصميم فى كثير من العمائر حيث نجده فى كسوة الحائط الجنوبى الغربى بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر العاصمة[١]، كذلك توجد تجميعة أخرى ترجع للقرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى من صناعة مدينة القلالين بتونس (لوحة رقم ١٥١)، وهى ترجع إلى أصل سوري حيث نجدها فى ضريح محيي الدين بن عرابي بدمشق، وكذلك توجد بالعديد من المتاحف العالمية[٢].

ثانياً: الكسوة الخزفية بالقسم الثانى:

يشغل هذا القسم كل من المساحتين الجداريتين الواقعتين أعلى المكسلتين على يمين ويسار فتحة باب الدخول، وتبدء هذه المساحات من أعلى مستوى المكسلتين مباشرةً وتنتهى بالعتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وقد جاءت كسوة كلاً منهما متطابقة وهو ما يتضح من مجموعة البلاطات المحدودة التى لاتزال باقية بهذه المساحات، كما تدل هذه البقايا أيضاً على أن الكسوة الخزفية بهذا القسم كانت تشغل كل من المساحتين الأماميتين أعلى المكسلتين، وكذلك كل من المساحتين الجانبيتين وذلك من أعلى كل مكسلة إلى حدود نهاية فتحة الباب العلوية، كما انه من المرجح ان هذه الكسوة كانت تمتد لتشغل كل من المساحتين الجانبيتين الملاصقين لباب الدخول، أسفل العتب الخشبى مباشرةً، إلا انه لم يتبق بهما أى جزء أو أثر لهذه الكسوة التى كانت تشغلها.

أما بالنسبة للكسوة المتبقية بأعلى كل من المكسلتين فهى تشتمل على مجموعة من البلاطات التى يمكن حصرها بالعين عند النظر إليها، حيث تكاد تخلو هذه المساحات من

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٦- ٣٨، شكل رقم ٥، لوحة رقم ٧، ٨.

(٢) Jeanne Moulièrac: Cēramiques du monde musulman، Paris 1999. P.152.

البلاطات الخزفية فيما عدا أجزاء محدودة ومتفرقة يظهر بها أثر هذه البلاطات والتى يحمل البعض منها بقايا تصميمات يمكن أن نتبين منها ما كانت عليه هذه التصميمات.

يشغل بلاطات المساحة الأمامية أعلى المكسلة اليسرى تصميمان (لوحة رقم ١٤٩)، **الأول** منهما يتألف من الأربع أوراق النباتية المركبة التى تخرج من حلية مركزية وسطى ويقطعها الأوراق النباتية ذات النصل(شكل رقم ٢٤)، أما **الثانى** فيمثله الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢). كذلك تضم كسوة المكسلة اليمنى تصميمين (لوحة رقم ١٥٠)، **الأول** عبارة عن الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، أما **الثانى** فيمثل الشكل الهندسى الذى يتألف من مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة مع بعضها البعض(شكل رقم ٣).

أما بالنسبة للمساحتين الجانبيتين أعلى كل من المكسلتين فهما ليسا فى حال أفضل من سبقتيهما، ذلك فيما عدا إشتملاهما على بلاطات كاملة واضحة التصميم وذلك بالجزء السفلى أعلى المكسلتين مباشرةً وبصفة خاصة أعلى المكسلة اليمنى، وتضم هذه البلاطات ثلاثة تصميمات، الأول قوامه الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، والثانى عبارة عن تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما الثالث والأخير فيتألف من تجميعة من أربع بلاطات (شكل رقم ١٠٥)، قوامها حلية مركزية دائرية صفراء اللون يخرج منها ستة عشر ضلع ذو طرف مدبب على هيئة شكل دائرى مشعل منفذ باللون الأزرق، والأبيض، وتحصر نهايات هذه الأضلاع ستة عشر دائرة صغيرة صفراء اللون محددة باللون الأزرق، ويحيط بهذا الشكل محيط دائرى عبارة عن شريط أصفر اللون محصور بين خطين من اللون الأزرق، وذلك على أرضية بيضاء اللون، وهو بذلك يشبه قرص الشمس المشرق، ويشغل أركان هذا التصميم أربع أوراق نباتية خماسية تتجه نحو الخارج، ولونت باللون الأبيض وجاء مركزها عبارة عن دائرة صفراء اللون محددة باللون الأزرق، وذلك بواقع ورقة بكل ركن من الأركان الأربعة.

يظهر بهذا التصميم التأثيرات الأوروبية الأسبانية على وجهة التحديد، حيث التصميم العام ذو الطابع الأسباني بالرغم من كون عناصر التصميم الداخلية مقتبسة من الطابع

التركى، وهو بذلك يرجع إلى القرن الثالث عشر الهجرى، أوائل القرن التاسع عشر الميلادى، ويوجد مثل هذا التصميم فى مئذنة ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر العاصمة(١).

بالإضافة الكسوة الخزفية التى تزين أسفل كتلة المدخل والتى تشغل جانبى هذا المدخل، كانت توجد كسوة أخرى من البلاطات التى تشغل أسفل العقد المدائنى أعلى الكسوة السفلية، وهو ما جاء ذكره بأحد المراجع(٢) ويؤكده وجود بعض أجزاء البلاطات المحدودة التى توجد أعلى فتحة باب الدخول، وذلك فى المساحة التى تنحصر بين رجلي العقد الثلاثى الذى يتوج كتلة المدخل من جهة، وتنحصر فى الوقت نفسه بين العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وبين الوتر الخشبى الممتد الذى يرتكز عليه العقدان المتجاوران المتدليان من العقد الثلاثى، وذلك على يمين ويسار النافذة المربعة التى يغشيها حجاب من الخشب الخرط وتشغل منتصف هذه المساحة، حيث تمت زخرفة كل من المساحتين الواقعتين على جانبى هذا الشباك بطبق نجمى ذو ثمانية أضلاع منفذ بالرخام، الذى كان يحيط به أجزاء من البلاطات الخزفية يمكن أن نتبين بعض بقياها بوضوح فى الجزء الواقع على يسار هذه النافذة الوسطى، وربما كان يأطر كل من الطبقين النجميين الرخاميين إطار خارجى عبارة عن شريط زخرفى منفذ من أجزاء البلاطات ذات اللون الواحد، يليه مجموعة أجزاء البلاطات الأخرى التى تشغل باقى كل من المساحتين، أو ربما كانت أجزاء البلاطات الخزفية تحيط بكل من الطبقين النجميين الرخاميين مباشرةً دون وجود لهذا الإطار الفاصل (لوحة رقم ١٥٣).

تظهر بهذه الكسوة ظاهرة تميزها عن سائر قباب الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، وتتمثل فى وجود مجموعة من البلاطات وأجزاء البلاطات الخزفية المتنوعة والمختلفة الأحجام تشغل أرضية مدخل هذه القبة، وذلك فى المساحة الأرضية المستطيلة التى يفتح عليها مصراعي باب هذه القبة (لوحة رقم ١٥٤)، حيث تضم هذه المساحة أرضية حجرية تتخللها مجموعة البلاطات الخزفية التى تظهر فى صورة صفين أفقيين يتعامد عليهما صفان رأسيان، وتضم هذه البلاطات عدة تصميمات يمكن أن نتبين قوام بعضها بوضوح، أما البعض الأخر فلا يمكن معرفة تصميماته على وجه التحديد، وذلك لاختفاء طبقة الزخارف من على كيان هذه البلاطات، حيث لم يبق منها سوى كيان العجينة الحمراء اللون، وتتألف التصميمات الباقية من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)،

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

وأيضاً تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ذلك علاوة على بضعة أجزاء من البلاطات التى تمثل تصميماتها جزءاً من التجميعة الخزفية التى تضم أسماء الخلفاء الراشدين وتتألف من العقود الثلاثة المتجاورة التى يتدلى من كل منهم مشكاة وتضم أسفلها زخارف نباتية (شكل رقم ١٠٤).

مما يجدر الإشارة إليه أن كل من مجموعة البلاطات وأجزاء البلاطات التى يشترك كلا منهما مع القوالب الحجرية ليكونا معاً أرضية مدخل هذه القبة، يمثل كلِا منهما جزء من الكسوة الأصلية للقبة والتى ترجع لتاريخ الإنشاء، وهو ما يتبين ويتأكد من خلال مقارنة هذه البلاطات مع البلاطات التى لاتزال باقية بالكسوة التى تزين أسفل كتلة المدخل وعلى الأخص مجموعة البلاطات التى تشغل المساحات المثلثة فيما بين التربيعات الرخامية، حيث تتطابق كافة التصميمات بهذه البلاطات مع ما يوجد بكسوة المدخل بالإضافة إلى تتطابقهما فى كل من الخصائص الصناعية والفنية.

وبالرغم من تميز القبة بهذه الميزة، إلا أنه من المؤكد أن وضعية هذه البلاطات ووجودها بأرضية المدخل لا يعود إلى تاريخ الإنشاء، حيث يرجع وجود هذه البلاطات بهذا المكان إلى فترة لاحقة على هذا التاريخ، وانه من المرجح أنها وضعت بهذا المكان بغية الحفاظ عليها بعد أن سقطت هذه البلاطات من أما كنها التى كانت تشغلها بكسوة كتلة المدخل، وهو ما يؤكده عدم تناسق هذه البلاطات مع بعضها البعض، وذلك بالنسبة للمساحات التى تشغلها وأيضاً بالنسبة للتصميمات التى تتواجد بهذه المساحة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تتطابق تصميماتها مع التصميمات التى توجد بكسوة كتلة المدخل، ومما لا يدع مجالا للشك أن هذه البلاطات وضعت بهذا الشكل فى فترة لاحقة، بل يمكننا القول أنها وضعت فى فترة معاصرة لنا هو عدم ورود ذكر هذه البلاطات بأية مراجع أو دوريات أو مقالات أو نشرات وخاصة الحديثة منها والتى تناولت دراسة هذه القبة، ذلك بالرغم من ذكر نفس هذه المراجع لوجود الكسوة الخزفية التى تزين كتلة المدخل[1]، ذلك فى مقابل ذكر هذه البلاطات التى توجد بالأرضية بمقال واحد فقط حديث العهد لا يتعدى عمره بضعة سنوات[2].

---

(١) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٦. وطراز العمارة، ص ٣٩. وكذلك محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٣٢. وأيضاً، خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

(٢) مقال بعنوان " الخصائص المعمارية والفنية لعمائر فوه " بموقع محافظة كفر الشيخ بالشبكة الدولية للمعلومات "www.kaf.gov.eg/architecture".

تظهر هذه القبة للوهلة الأولى وكأنها لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية الأصلية، إلا أن ذلك يخالف الواقع، حيث يتضح عند النظر لهذه الكسوة أنها لا تمثل فى أغلبها بلاطات خزفية بل هى عبارة عن مجموعة من الزخارف المنفذة على طبقة من الجص، والتى تضم عدة تصميمات مستمدة أساساً من التصميمات التى كانت تشغل البلاطات الأصلية بهذه الكسوة، والتى سقطت أغلبها ولم يتبق منها سوى بلاطات أو أجزاء من بلاطات محدودة توجد متفرقة بالكسوة الحالية، وخاصة فى المساحات المثلثة المحصورة بيت التربيعات الرخامية بكل من واجهتى كتفى كتلة المدخل، ولذا ففى أغلب الظن أن مجموعة التصميمات الحالية التى توجد بكتلة المدخل وتبدو وكأنها كسوة خزفية استحدثت فى وقت معاصر وعلى الأرجح حين تم ترميم هذه القبة[1].

إلا أن هذا الترميم لم يكن على المستوى الجيد بالنسبة لترميم وصيانة البلاطات الأصلية التى كانت لاتزال موجودة آنذاك، حيث استعاض المرمم عن هذه البلاطات المفقودة أو تلك التى فقدت طبقة الزخارف مـــن عليها بمجموعـــة التصميمات المختلفة التى نراها الآن (لوحة رقم ١٥٥، ١٥٦)، وقـــد حاول بقدر المستطاع أن تظهر هذه التصميمات بنفس أحجام وأشكال التصميمات التى كانت تشغل البلاطات الأصلية، إلا أنها هذه التصميمات جاءت منفذة على طبقة من الجص تغطى الأجزاء التى سقطت منها البلاطات الأصلية، أو تلك البلاطات التى سقطت طبقة الزخارف من عليها، وقد جاءت هذه التصميمات منفذة بالألوان المائية والمساحيق المختلفة الألوان، حيث تحتوى هذه التصميمات على كل من اللون الأبيض، والأسود، والبنى، والأصفر، والأزرق، الأخضر.

تعد هذه القبة ثان نموذج بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى يتضمن كسوة خزفية بكتلة المدخل، وذلك بعد قبة عبد الوهاب بن مخلوف التى ترجع لعام ١١٧٨هـــ، وتمتاز هذه القبة باستخدام التربيعات الرخامية المتراصة بالتوالى على رؤوسها لتحصر بينها بلاطات القاشانى فى صورة مساحات مثلثة، وقد سبق ورأينا هذا الأسلوب مستخدم فى كسوة مسجد دومقسيس إلا انه جاء بالجدران الداخلية للمسجد وليس بكتلة مدخله.

---

(١) تؤكد مجموعة اللوحات التى تمثل كسوة هذه القبة أن هذه التصميمات حديثة العهد، حيث يمكننا أن نميز بين قسمين من اللوحات، الأول ويظهر الحالة السيئة لكل من كتلة مدخل هذه القبة وكسوتها الخزفية وقد أخذت هذه المجموعة من اللوحات فى النصف الثانى من عام ١٩٩٨م، أما القسم الثانى فهو يمثل الوضع الحالى لكل من كتلة المدخل والتصميمات التى تزينه، وقد تم أخذ هذه المجموعة من اللوحات فى النصف الثانى من عام ٢٠٠٥م.

تمتاز الكسوة الخزفية بهذه القبة بالتنوع فى التصميمات والنماذج الزخرفية التى تشغلها، ذلك بالرغم من المساحة المحدودة التى تشغلها الأجزاء المتبقية من هذه الكسوة الأصلية، والتى تظهر فى صورة عدة بلاطات متجاورة بأجزاء متفرقة بكتلة المدخل وذلك بالمستوى السفلى منه، ويتضح من خلال هذا التنوع ان هذه الكسوة على الأرجح لم تصنع خصيصاً لهذه القبة بل هى جمعت من هنا وهناك، وذلك من عمائر من عمائر سابقة وأعيد استخدامها مرة أخرى بهذه الكسوة، وهو ما نتج عنه هذا التنوع وأيضاً عدم توافر التناغم بين هذه التصميمات بعضها البعض، مما جعل المجمل العام لهذه الكسوة يفتقر للوحدة الزخرفية الواحدة التى يندرج تحتها مجموعة التكوينات والتشكيلات التى تتكون منها هذه الكسوة.

مما يؤكد ذلك طريقة تركيب البلاطات المتبقية بهذه الكسوة، حيث تم تركيب البلاطات التى تحمل تصميم كف السبع بطريقة أفقية مستوية بدلاً من وضعها على إحدى زواياها لتناسب الحيز الزخرفى المثلث المراد تزينه، كذلك تركيب البلاطات ذات تصميم الفرعين المتقابلين بهيئة كأسية فى صفوف متتالية أو متجاورة، وهو وضع غير صحيح زخرفياً لمثل هذا التصميم لكونه يستخدم كإطار لتحديد مجموعة من البلاطات تمثل تصميماً زخرفياً واحداً، كذلك وجود البلاطة غير المكتملة التى تحمل تصميم المشكاة ووضعها على زواياها لتتناسب مع المساحة المثلثة التى تشغلها، بالرغم من كونها تمثل جزءاً من تجميعة تتكون من تسع بلاطات ووضعها الصحيح ليس وضع رأسي وإنما هى وضع أفقى مستوى مع حوافها، وذلك عندما تكون ضمن التجميعة التى تنتمى إليها.

ومما هو جدير بالذكر أن الكسوة الخزفية بهذه القبة لا يوجد بها الجزء المكمل لهذه البلاطة، وأيضاً لم تتضمن أى بلاطة أخرى من نفس التجميعة، ومما يؤكد أن هذا الجزء من البلاطة مجلوب من مكان أخر – ثم أعيد إستخدامه بهذه القبة بصفة منفردة – الأسلوب الزخرفى العام المستخدم بهذه الكسوة والذى لا يسمح بوجود مثل هذه التجميعة، حيث لا تتوافر المساحة الجدارية التى تستوعبها، وذلك نظراً لصف التربيعات الرخامية الوسطى التى تشغل الواجهات الأمامية بالكتفين البارزين لكتلة المدخل، وكذلك ضيق الحيز الجدارى بالنسبة للمساحات أعلى المكسلتين حيث يبلغ إتساع كلاً منهما ٥٠ x ٣٠ سم، وهو ما يستحيل معه وجود تجميعة يبلغ متوسط طولها ٧٠سم، حيث تتكون هذه التجميعة من ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها ثلاثة صفوف أخرى من البلاطات الأفقية، وهذه

البلاطات تأتى بمقاس ٢٤ x ٢٤ سم، ذلك بالإضافة إلى وجود الإطار الخارجى الذى يلتف حولها ويبلغ متوسط عرضه ٣سم.

أما بالنسبة للتصميمات المتنوعة التى تضمنتها هذه الكسوة فنجدها تنقسم إلى قسمين، الأول منها يتمثل فى النماذج الزخرفية التى ظهرت قبل ذلك فى كسوات العمائر الدينية وهو ما يتجلى فى تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وأيضاً تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وورقة الساز المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، وتجميعة الأوراق النباتية المركبة التى يقطعها أوراق ذات نصل (شكل رقم ٢٤)، وتصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث تظهر هذه التصميمات بصفه خاصة فى مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٨، ٢٣، ٣١، ٣٨)، ومسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٨، ٥٠، ٦٧)، ومسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٩٠، ٩٢).

القسم الثانى من نماذج هذه الكسوة يتمثل فى التصميمات الجديدة التى تظهر بتكويناتها للمرة الأولى، وقد اقتصرت هذه النماذج على ثلاثة تصميمات يعتمد كل منهم على الزخارف الهندسية، **الأول** الطبق النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، **والثانى** يتمثل فى التصميم الدائرى المشع (شكل رقم ١٠٥)، **والثالث** يتمثل فى جزء البلاطة – هذا إذا ما اعتبرناه تصميماً مستقلاً – التى تتضمن تصميم المشكاة مع زهرة اللاله (شكل رقم ١٠٣).

قبة الشيخ حسن البدوي
(١٢٣٢هـ / ١٨١٦م)

الموقع:

توجد بجبانة حسن البدوى، بمدينة المحلة الكبرى[١] إحدى مدن محافظة الغربية[٢].

المنشيء:

إنشاء هذه القبة أحد الأشخاص للشيخ حسن البدوى، وذلك طمعاً فى عطفه واكتساب الثواب العظيم جراء ذلك[٣]، وتعرف القبة باسم الشيخ حسن البدوى الذى ترقد بها رفاته.

تاريخ الإنشاء:

استخدم الفنان حساب الجمل فى كتابة التاريخ، وهو عام ١٢٣٢هـ، وذلك بالنص الكتابى الذى يعلو مصراعي المقصورة الخشبية بداخل القبة[٤].

---

(١) المحلة الكبرى: مدينة مصرية مشهورة، جليلة المقدار، حسنة الآثار، اسمها القديم ديدوسيا، والقبطي دقلا، وسماها العرب محلة دقلا، وعندما جاء الفاطميون جعلوها قاعدة إقليم الغربية سنة ٤٦٩هـ/١٠٧٦م، ثم أصبحت بعد ذلك بليدة تابعة لقسم سمنود بامر من عباس حلمى الأول سنة ١٢٥٢هـ/١٨٣٦م، وبعد إلغاء مركز سمنود سنة ١٨٨٢م تم نقل ديوان المركز والمصالح الأميرية الأخرى إلى المحلة وتسميتها بمركز المحلة الكبرى. انظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، جـ ٦، ص ١٥٥٥. أبن بطوطة: تحفة النظار فى غرائب الأمصار، ج ١، ص ١٢. محمد رمزى: القاموس الجغرافي، الكتاب الثانى، جـ ٢، ص ١٦– ١٨.

(٢) الغربية: تكونت فى عهد الدولة الفاطمية، وفى سنة ٧١٥ هـ/١٣١٥م سميت الأعمال الغربية، وفي سنة ٩٣٣ هـ/١٥٢٧م سميت ولاية الغربية، ثم فى سنة ١٨٢٦م قسمت إلى خمس مأموريات، وفى عام ١٨٣٣م جعلت إقليماً واحداً باسم مديرية الغربية. محمد رمزى: القاموس الجغرافي، الكتاب الثانى، جـ٢، ص ٨.

(٣) ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٠٠.

(٤) تفيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية فى العصرين المملوكى والعثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٦٨.

الوصف المعماري من الخارج[1]:

أولاً: الواجهات:

هذه القبة من القباب المنفردة (لوحة رقم ١٥٧)، وهى بذلك تمتلك أربع واجهات حره، تمثل الواجهة الشمالية الشرقية الواجهة الرئيسية لها حيث يتوسطها كتله المدخل التى تبرز قليلاً عن سمت الجدار، ويتوسطها فتحة المدخل التى تقع على جانبيها مكسلتين، يحصرا بينهما فتحة باب الدخول التى يبلغ إتساعها ١,٣م، ويتوج هذه الكتلة عقد ثلاثى ذو قمة مدببة. أما كل من الواجهتين الجنوبية الشرقية، والجنوبية الغربية كان يتوسطهما فتحة شباك إلا أنهما سدتا حالياً، وبالنسبة للواجهة الشمالية الغربية فيتوسطها دخلة معقودة بعقد مدبب يتوسطها فتحة شباك إتساعه ١م، وإرتفاعه ١,٢٥م.

ثانياً: القبـــــــة:

تضم كل زاوية من زوايا القبة أعلى مستوى الواجهات الذى يبلغ ارتفاعه ٥,٥ م، بلاطة متدرجة تأخذ هيئة المثلث المقلوب، وتعمل على تحويل المربع السفلى إلى مثمن، ويأتى فوقه رقبة القبة التى يفتح بها أربع نوافذ ذات عقود منكسرة تحصر فيما بين كل نافذة وأخرى أربع دخلات معقودة بعقود منكسرة أيضاً، يلى ذلك الخوذة وهى مضلعة ويوجد بين كل تضليعين تخويص رفيع، كما يعلو قمتها هلال يرتكز على قائم نحاسى به أربع إنتفاخات.

الوصف المعماري من الداخل[2]:

أولاً: المربع السفلي:

تتخذ هذه القبة شكلا مربعا طول ضلعه ٥,٤ م (شكل رقم ١٠٦) يتوسط الضلع الجنوبى الشرقى منه دخلة مسدودة كان يتوسطها فتحة شباك، ويوجد بكل من طرفية الجنوبى، والشرقى خزانتان، يعلو كلاً منهما دخلة إتساعها ٥٨ سم. ويتوسط الضلع الجنوبى الغربى

---

(1) نفيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية، ص ١٦٥.

(2) نفيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية، ص ١٦٧.

دخلة كان يتوسطها فتحة شباك مسدودة حالياً، كما يتوسط الضلع الشمالى الغربى دخلة مماثلة يتوسطها فتحة شباك مغشاة بمصبعات حديدية، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطة دخلة إتساعها ٢,٣ م، وترتفع بمقدار ٣,٧ م، يتوسطها فتحة المدخل، وهى معقودة بعقد نصف دائرى ويتوجها عتب خشبى يعلوه فتحة مستطيلة مسدودة حالياً.

ثانياً: المقصورة:

هى مقصورة مربعة مصنوعة من خشب الخرط ويبلغ طول ضلعها ٢,٧ م، وتوجد بأركانها أربعة قوائم خشبية ممتدة لأعلى لتحمل السقف الخاص بهذه المقصورة، ويتوسط الضلع الشمالى الشرقى باب ذو مصراعين يعلوه نص كتابى بالخط النسخ البارز، وذلك على حشوة خشبية تتضمن أبيات من الشعر تحتوى على مدح للشيخ حسن البدوى وأدعية له، بالإضافة إلى تاريخ إنشاء المقصورة والذى جاء بطريقة حساب الجمل، ويحمل سنة ١٢٣٢هـ / ١٨١٦ م، وهو نفس تاريخ إنشاء القبة.

ثالثاً: القبـــــة:

تتكون منطقة انتقال هذه القبة من أربع حنايا ركنية بواقع حنية بكل ركن من الأركان الأربعة، ويتقدم كل منهم عقد ثلاثى ذو قمة مدببة، وقد حولت هذه الحنايا المربع إلى مثمن يوجد بكل ركن من أركانة حطتان من المقرنصات التى ساعدت على إتمام تحويل المثمن إلى دائرة، يلى ذلك رقبة القبة وهى مستديرة الشكل وتضم أربع نوافذ مستطيلة، ويرتكز على هذه الرقبة خوذة القبة التى جاءت ملساء، وتوجد أربع عوارض خشبية تمتد بهذه القبة، وكل أثنين منهما متقاطعان.

البلاطات الخزفية بالقبة:

إنه لمن المنصف القول بأن مجموع البلاطات الخزفية المتبقية بهذه القبة، وأيضاً تلك التى من المرجح أنها كانت موجودة، لم ترق فى مجملها للمعنى الدقيق للفظ الكسوة الخزفية، والذى عادةً ما يوحى بوجود مجموعة كبيرة من البلاطات، حيث نجد بهذه القبة الوضع مختلف نسبياً عما هو متعارف عليه، فقد جاءت تضم بضعه بلاطات منفردة يبلغ عددها ثلاث

بلاطات فقط، وتوجد هذه البلاطات بالجدران الخارجية للقبة، حيث يوجد اثنان منهم بالواجهة الشمالية الشرقية، وتوجد الثالثة بالواجهة الشمالية الغربية.

بالنسبة للبلاطتين اللتين تقعا بالواجهة الشمالية الشرقية، فيوجدا بالعقد الثلاثى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وذلك أسفل الدلايات التى توجد أسفل حطتي المقرنصات (لوحة رقم ١٥٨)، حيث توجد بلاطة بالطرف الأيمن لهذا العقد، وتوجد الأخرى بالطرف الأيسر منه، ونفذت كلتا البلاطتين بمقاس٢٠ x ٢٠سم، وقد وضعت كل بلاطة منهما على إحدى زواياها، أما بالنسبة للتصميم الزخرفى المنفذ على كلتا البلاطتين فقد جاء متطابق تطابقاً كلياً (شكل رقم ١٠٧)، حيث يتألف كلا منهما من حلية دائرية مركزية يخرج منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية تلتف عكس عقارب الساعة، ويتقاطع مع كل منهم فرع نباتى يخرج من نفش الحلية المركزية وينتهى بزهرة القرنفل، التى تحصر بينها وبين حدود التصميم أربع أزهار لاله، ونفذت هذه العناصر بكل من اللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى، والأحمر الطوبى، وذلك على أرضية بيضاء ناصعة.

أما بالنسبة للبلاطة التى توجد بالواجهة الشمالية الغربية، فتنحصر بين فتحة الشباك التى تتوسط هذه الواجهة، وبين العقد المدبب الذى يعلو ويتوج هذه الفتحة، حيث توجد هذه البلاطة بباطن هذا العقد (لوحة رقم ١٥٩)، وهى بمقاس ٢٠x٢٠ سم، وجاءت هى الأخرى مركبة على إحدى زواياها، أما عن تصميم هذه البلاطة (شكل رقم ١٠٨) فجاء مختلف عن تصميم البلاطتين السابقتين، حيث يتكون من زهرة الرمان التى تشغل منتصف الضلع السفلى للتكوين الزخرفى والتى يخرج منها ثلاثة أفرع نباتية، الأوسط منهم ينبثق منه زهرة القرنفل التى تشغل منصف التكوين، أما كل من الفرعين الأخرين فيقطعا زهرة لاله من المنتصف وينتهى كل منهما بورقة ساز مسننة، بحيث تلتقى كل من الورقتين مع بعضهما البعض بمنتصف الضلع العلوى للتصميم أعلى زهرة القرنفل الوسطى، وبالنسبة لأركان هذا التكوين فيشغله أفرع نباتية صغيرة وأوراق نباتية مختلفة الأشكال منها ما هو نجمى، وما هو ثلاثى الأوراق، وأيضاً ما هو متعدد الأوراق، بينما يشغل منتصفا التصميم بالضلعين الجانبيين نصف زهرة نباتية، ورسمت هذه الزخارف باللون الأزرق، والأخضر، على أرضية بيضاء ناصعة.

هذا وقد جاء بأحد المراجع(١) أن المساحة التى تعلو هذا الشباك وتنحصر بينه وبين العقد الذى يتوجه، كانت تشغلها بلاطات خزفية وأنه لم يتبق منها سوى هذه البلاطة. وهو أمر مناف للواقع، وذلك نظراً لطبيعة هذه الكسوة التى تتكون من بلاطات تحصى على أصابع اليد الواحدة، كما انه لم يوجد ما يدل على وجود مثل هذه البلاطات سواء أثر لبقايا بلاطات أخرى أو أجزاء منها، أو على أقل تقدير أثر نزع أو سقوط هذه البلاطات، هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يعقل صحة هذا الفرض حيث من غير الوارد أن تشغل مساحة باطن هذا العقد المدبب مجموعة من البلاطات التى تحمل نفس هذا المقاس والتى ان وجدت سوف تكون هى الأخرى مرتكزة على زواياها، وهو ما يصعب تحقيقه مع مساحة مماثلة لمساحة باطن هذا العقد، وأخيراً ومما لا يدع معه مجال للشك بخطأ هذا الفرض أنه من باب أولى عند توفر مثل هذه المجموعة من البلاطات أن يستخدمها المزخرف فى تزين باطن العقد الثلاثى الذى يتوج كتلة مدخل هذه القبة، وذلك بدلاً من استخدامها بالواجهة الجانبية، كما أن الباحث نفسه الذى ساق هذا الفرض لم يدلل على صحته، بل وأكثر من ذلك أنه ذكر أن باطن العقد الثلاثى يضم فقط بلاطتين(٢)، وليس مجموعة من البلاطات التى لم يتبق منها سوى هاتين البلاطتين وذلك تبعاً لفرضية الفرض الذى ساقه.

يتبين من خلال ذلك أن مجموع بلاطات هذه الكسوة – هذا أن صح التعبير – لم ترق لمستوى أية كسوة خزفية أخرى من الكسوات الخزفية السابق تناولها، أو تلك التى سوف نأتي على ذكرها كلا فى موضعها، وهى بذلك تمثل أقل وأصغر كسوة خزفية توجد بعمائر الوجة البحرى بمصر على إختلاف أنواعها وذلك خلال العصر العثمانى، حيث تقتصر فقط على ثلاث بلاطات لاتزال موجودة حتى الان، كما أن هذا الوضع لم يختلف كثيراً مع تصور ما كانت عليه الكسوة الأصلية لهذه القبة، حيث فى الغالب ان هذه البلاطات التى وصلتنا تمثل أغلب الكسوة الأصلية للقبة، فمن المرجح وجود بلاطة أخرى فقط مفقودة وهى التى تمثل باقى مجموع هذه الكسوة، والتى من المرجح أنها كانت توجد بالواجهة الجنوبية الشرقية، وذلك فى باطن العقد المدبب الذى كان يتوج فتحة الشباك التى كانت تتوسط هذه الواجهة ذلك قبل أن تغطيها تربة حديثة مجاورة لهذه القبة.

---

(١) محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٠٠.

(٢) محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٠١.

كما أنه من المؤكد أن هذه البلاطات لم تصنع خصيصاً لتزين هذه القبة، حيث كانت تقتصر فى مجملها على أربع بلاطات فقط، ولم تشغل هذه البلاطات مساحة واحدة محدودة أو قائمة بذاتها، بل جاءت فى صورة بلاطات منفردة ومنفصلة عن بعضها البعض، علاوة على اختلاف التصميم الزخرفى بهذه البلاطات بالرغم من العدد المحدود لها، فبالرغم من كونها تتكون فقط من ثلاث بلاطات ضمت تصميمين زخرفيين متباينين من حيث التصميم العام لكل منهما.

تمتاز البلاطات المتبقية بهذه الكسوة بأنها لم تنتج بإحدى مصانع إنتاج البلاطات الخزفية المحلية التى كانت منتشرة آنذاك بكثرة فى أماكن مختلفة بالوجهة البحرى بمصر بل تم استيرادها من تركيا، وهو ما يظهر جلي من خلال الأسلوب الصناعى، والخصائص الصناعية، وأنواع الزخارف النباتية المنفذة عليها، وكذا طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بهذه البلاطات، حيث ترجع هذه البلاطات إلى خزف القرن الحادى عشر الهجرى، القرن السابع عشر الميلادى والذى تميز باستمرار الأسلوب الواقعى الذى وجد ببلاطات القرن الحادى عشر الهجرى، القرن السادس عشر الميلادى فى رسم الزهور – اللوتس والقرنفل – والبراعم والورد، إلا أن الزخارف أصبحت ترسم باللون الأزرق بدرجتيه[١]، كما يمكن نسبة هذه البلاطات إلى خزف أزنيق وعلى وجه الخصوص النوع الثالث منه الذى يطلق عليه اسم (خزف رودس)، حيث أمتاز هذا النوع باحتوائه على لونين جديدين هما اللون الأخضر المائل إلى الزرقة الذى كان يستخرج من النحاس، والذى حل محل اللون التركوازى الباهت، واللون الثانى هو اللون الأحمر بدرجاته المتعددة[٢].

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢٥. للمزيد عن مميزات وخصائص البلاطات العثمانية التى ترجع لهذه الفترة راجع، ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٠: ٤٧.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٧.

قبة علي المحلي

(١٢٦٣هـ / ١٨٤٧م)

الموقع:

تقع هذه القبة بأروقة مسجد سيدى علي المحلى، وذلك بكل من البائكتين الرابعة والخامسة، ويقع هذا المسجد بشارع السوق فى مدينة رشيد.

المنشىء:

أنشأ هذه القبة الحاج على طبق عند تجديده لمسجد سيدى علي المحلى، وتعرف هذه القبة بقبة علي المحلى نسبه إلى المحلة الكبرى، ويعرف أيضا بالمحلاوى، وهو من رجال الدين الذين عرف عنهم العلم، والورع، والكرامات الكثيرة، وقد مات سنة نيف وتسعمائة[١].

تاريخ الإنشاء[٢]:

أنشئت هذه القبة عام ١٢٦٣هـ/١٨٤٧م، وذلك طبقا لما هو مدون على عتب المدخل الجنوبى حيث كتب عليها ٦ شعبان ١٢٦٣ه/ ١٨٤٧م.

الوصف المعماري من الخارج[٣]:

أولاً: الواجهات:

تشرف هذه القبة على أروقة مسجد علي المحلى بأربع واجهات حرة (شكل رقم ١٠٩)، بالنسبة للواجهتين الجنوبية الشرقية، والشمالية الغربية يتطابق كلاً منها مع الأخرى، وهو نفس ما ينطبق على كل من الواجهتين الجنوبية الغربية، والشمالية الشرقية.

---

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥١.

(٢) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٥.

(٣) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٦.

تضم الواجهة الشمالية الغربية كتلة المدخل وهى عبارة عن كتله بارزة قليلا عن سمت الجدار اتساعها ٣,٢م، ويتوسطها دخلة باتساع ٢,٧م على جانبها مكسلتين، ويتوجها عقد ثلاثى ذو قمة مدببة يتدلى منه عقدان مدببان متجاوران ترتكز ارجلهما على وتر خشبى، ويتوسطها فتحة باب الدخول باتساع ١,٩م، وارتفاع ٢,٥م، ويتوجها عتب خشبى يعلوه لوحة خشبية مستطيلة عليها نص كتابى يتضمن أية قرآنية وتاريخ السادس من شعبان سنة ١٢٦٣هـ، ويعلو هذه اللوحة نافذة مستطيلة مغشاة بحجاب من خشب الخرط، كما تشتمل هذه الواجهة على صفين متطابقين من النوافذ بكل من الطرف الشمالى والطرف الغربى، ويتكون كل صف منهما من فتحة شباك مغشاة بحجاب من خشب الخرط يتوسطه مصبعات نحاسية، ويعلو هذه الفتحة فتحة أخرى أقل اتساعا ومغشاة بنفس الأسلوب المستخدم بهذه الفتحة.

أما الواجهة الجنوبية الشرقية فيتوسطها كتلة مدخل يتطابق مع المدخل السابق، ذلك فيما عدا بعض التفاصيل الزخرفية، واختلاف النصوص والكتابات التى تعلو عتب المدخل بالإضافة إلى التفاصيل الزخرفية التى تمثل الإطار الزخرفى الذى يحدد كتلة المدخل. أما الواجهتان الشمالية الشرقية، والجنوبية الغربية فهما متماثلتان حيث تحتوى كل منها على صفين من الشبابيك كل منها يتكون من شباكين يعلو أحداها الأخرى، وذلك باتساع ١,٣م وهى مغشاة بالخشب الخرط والمصبعات النحاسية.

ثانياً: القبـــــة:

تعلو هذه القبة سطح المسجد وتبدأ بشكل مثمن يوجد بكل ضلع من أضلاعه نافذة مستطيلة، وترتكز خوذتها الملساء على هذا المثمن، ويوجد بقمتها قائم أسطوانى منفذ بالأجر.

الوصف المعماري من الداخل[1]:

أولاً: مربع القبة:

تتخذ هذه القبة من الداخل شكل مستطيل طول ضلعيه ٥,٩ م x ٣,٥ م، يشغل كل من الضلع الجنوبى الشرقى عمودان يقابلهما دعامتان بالضلع الشمالى الغربى، حيث يوجد عقد بين كل عمود ودعامة منهما وهو ما نتج عنه مساحة مربعة يبلغ طول ضلعها ٣,٥ م، وبذلك

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٨.

يفتح كل عقد منهما على مساحة مستطيلة صغيرة، يتوسط صدر كل منهما صف من الشبابيك المتماثلة، عبارة عن فتحة شباك اتساعها ٨٥ سم ، يعلوها فتحة أخرى أقل اتساعاً، وبذلك قام المعماري بتحديد مربع القبة السفلى عن طريق العقدين المدببين المتقابلين، وعن طريق كل من الضلع الجنوبى الشرقى، والشمالى الغربى، ويتوسط كل من هذين الضلعين فتحة باب اتساعها ١,٩ م، ويعلو كلاً منهما نافذة أعلاها عقد مدبب.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط هذه المقصورة أرضية مربع القبة، وهى تحيط بتركيبة خشبية تعلو القبة، وتتخذ هذه المقصورة شكل مستطيل أبعاده ٣,٦٥ x ٢,١ م، وإرتفاعة ٢,٦ م.

ثالثاً: منطقة إنتقال القبة:

تشغل منطقة الانتقال الداخلية لهذه القبة أربع حنايا ركنية بواقع حنية بكل ركن من الأركان الأربعة بمربع القبة السفلي، وهذه الحنايا ذات عقود نصف دائرية ويشغل باطنها زخارف جصية، وقد قامت هذه الحنايا بتحويل المربع السفلي إلى مثمن يفتح به ثمان نوافذ مستطيلة بواقع نافذة بكل ضلع من أضلاع هذا المثمن، يعلو ذلك رقبة القبة التى ترتكز على هذا المثمن والتى يرتكز عليها خوذة القبة التى جاءت ملساء.

الكسوة الخزفية بالقبة:

اقتصرت الكسوة الخزفية بهذه القبة على جدرانها الخارجية، حيث يخلو داخل القبة من وجود أية زخارف خزفية. وفى واقع الأمر جاءت الكسوة العامة بهذه القبة تتكون من كسوتين خزفيتين تنفصل كل كسوة منهما عن الأخرى، حيث جاءت كل واحدة منهما بواجهة جدارين متقابلين، الأولى وجاءت بالواجهة الشمالية الغربية لهذه القبة، والثانية توجد بالواجهة الجنوبية الغربية، حيث تشغل كل كسوة من هاتين الكسوتين كتلة المدخل الذى يتوسط كل واجهة من كلتا الواجهتين، هذا وسوف نتناول بالدراسة كل كسوة من هاتين الكسوتين على حدى وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بكتلة المدخل بالواجهة الشمالية الغربية:

تبدأ الكسوة الخزفية الخاصة بكتلة المدخل الذى يتوسط الواجهة الشمالية الغربية بهذه القبة من أعلى مستوى ارتفاع المكسلتين، وتمتد رأسياً إلى مستوى العتب الخشبى العلوى الذى يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦٠)، أما عن الامتداد الأفقى لها فقد جاء محدداً بالكتلة المعمارية للمدخل البارز، حيث تنحصر البلاطات التى تتكون منها الكسوة المتبقية فى المساحات الجدارية للكتلة البارزة، وتمثلت هذه المساحات فى كل من كتفى كتلة المدخل البارز، وكتفى فتحة باب الدخول نفسها التى تتوسط هذه الكتلة البارزة، وقد جاءت هذه المساحات على شكل مستطيلات رأسية يحددها مجموعة من الأطر الخشبية سواء بمستواها الأفقى أو الرأسى، ذلك فيما عدا المساحتين المستطيلتين المتجاورتين بأعلى كل من المكسلتين، حيث لا تضم أي مساحة منهم مثل هذه الأطر بل جاءت تظهر وكأنها مساحة واحدة ممتدة لا يفصل بين كل مساحة وأخرى مجاورة لها سوى الخط الرأسى الناتج عن تعامد الكتل الجدارية على بعضها البعض، ولدراسة هذه المساحات الزخرفية دراسة وافية سوف نقسمها لقسمين متقابلين، وذلك تبعاً للتقسيم المعماري الذى جاءت تابعة له، الأول يتألف من مجموعة البلاطات الخزفية التى تشغل الكتلة البنائية اليمنى للمدخل البارز، والثانى يتكون من الكتلة البنائية المقابلة لها والمتمثلة فى الكتلة البنائية اليسرى.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لكتلة المدخل:

يتكون هذا الجانب من كتفين يتعامد إحداها على الأخر، الأول ويمثل كتف كتلة المدخل البارز، وهو الذى يتعامد على الكتف الثانى الذى يتمثل فى كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦١)، ويضم كل كتف منهما كسوة خزفية تشغل كل من واجهته الأمامية والجانبية الداخلية، وتتخذ كل كسوة منهم مساحة رأسية عبارة عن مستطيل طولى يبدأ من أعلى المكسلة مباشرة وتمتد لأعلى إلى مستوى العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وسنعرض كل مساحة من هذه المساحات الطولية بالتفصيل، وذلك كما يلى:

- الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز.
- الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز.
- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول.
- الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول.

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل:

يحيط بهذه الكسوة ثلاثة أفاريز خشبية بكل من الجانبين ومن أعلى، وتشغل مساحة ستة تربيعات رخامية ونصف، جاءت كلها موضوعة على إحدى زواياها، لتحصر فيما بينها وبين الأطر الخشبية مساحات مثلثة تشغلها مجموعة من البلاطات الخزفية التى تمثل الكسوة الخزفية لهذه الواجهة، وتتخذ هذه الكسوة هيئة صفين رأسيين متقابلين يتألف كل صف من سبعة مثلثات، تتجه رؤوسها نحو الداخل وقواعدها نحو الخارج، ليتقابل كل من هذين الصفين عند رؤوسهم فيما بين الزاوية الناتجة عن التقاء التربيعات الرخامية الوسطى (لوحة رقم ١٦٢).

وقد جاءت البلاطات الخزفية بهذه المثلثات الزخرفية مختلفة المقاسات فنجدها تارة بلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم، سواء كانت بلاطات كاملة أو تمثل جزء من بلاطات أخرى كبيرة، ويجاور هذه البلاطات أجزاء صغيرة أخرى لتشغل جانبي المساحة الزخرفية المثلثة، وتارة أخرى نجدها نصف بلاطة من البلاطات التى مقاسها ٢٤x ٢٤ سم، وتتألف التصميمات الزخرفية بهذه الواجهة بصورة عامة من الزخارف النباتية التى تضم مجموعة من الأوراق والأزهار والنباتات المختلفة، حيث يمكننا أن نتبين قوام هذه التصميمات من خلال تناول كل صف من هذين الصفين الرأسيين الذين يشغلهما هذه البلاطات، وسوف نتناول هذه الصفوف تناولاً تنازلياً من أعلى إلى أسفل، وذلك كما يأتى:

١- التصميمات الزخرفية بالصف الأول:

يحتوى هذا الصف على تصميم زخرفى واحد، يتمثل فى جزء البلاطة التى توجد بأعلى الصف الرأسى الأيسر، وهو يمثل جزءاً من بلاطة مقاسها ٢٤x ٢٤ سم، تم شطف أجزاء من أطرافها لتلائم المساحة التى تشغلها، ومن خلال هذا الجزء المتبقى نستطع أخراج التصميم الزخرفى لهذه البلاطة (شكل رقم ١١٠)(لوحة رقم ١٦٣)، والذى يتألف من الزخارف النباتية التى تتمثل فى الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية، التى تشغل معظم حيز هذا التصميم، كما تعمل على تقسيمه إلى قسمين رأسيين يضم كل منهما وردة تنبثق من فرع نباتى يخرج أسفل التصميم، يوجد بالقسم الأيمن للتصميم ورقة نباتية مركبة طولية تتجه نحو أعلى التصميم، بينما يوجد بالقسم الأيسر وردتان رأسيتان يربط بين كل منهما فرع نباتى، كما يشغل منتصف الحواف الرأسية شكل نصف دائرى منفذ عن طريق الأوراق النباتية، وجاءت العناصر بداخل هذا التصميم منفذة باللون الأبيض، الذى يتخلله

اللون الأزرق الفاتح، كما يحيط بهذه العناصر خط رفيع من اللون البنى، وذلك على أرضـــية من اللون الأزرق الداكن.

وقد جاء الجزء الآخر بهذا الصف الأفقى والذى يمثل المثلث الزخرفى العلوى بالصف الرأسي الأيمن على يمن الناظر لهذه الكسوة، يتكون من ثلاثة أجزاء من البلاطات التى تحمل تصميمات مختلفة عن بعضها البعض، ذلك على الرغم من كون قوامهم الزخرفى يتألف مـــن العناصر نباتية المتمثلة فى الأفرع المختلفة الأشكال، والأزهار المتنوعة وبصفة خاصة زهرة اللاله، وأيضاً الأوراق النباتية (لوحة رقم ١٦٣).

٢- التصميمات الزخرفية بالصف الثانى:

يضم المثلث الجزء القسم الأيمن من هذا الصف الأفقى عدة أجزاء صغيرة من البلاطات المركبة إلى جوار بعضها البعض، وقد جاءت كلها تتبع تصميما زخرفيا واحداً (لوحة رقم ١٦٣)، يمكن أن نتبين معالمه من خلال زخارف القسم الأيسر بهذا الصف الأفقى، والذى يشغله جزء رئيسى من بلاطة كبيرة على جانبيها جزأين آخرين صغيرين يتضمن كلا منهما زخارف نباتية، أما بالنسبة لتصميم الجزء الرئسيى بهذا القسم الأيسر فقد جاء متطابق من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية مع كل من العناصر الزخرفية بالأجزاء الثلاثة بالقسم الأيمن، وهو عبارة عن مجموعة من الأفرع النباتية المتشابكة التى تتخذ أشكال دوائر متتالية تسير فى نفس الاتجاه ويتقاطع معها أفرع نباتية أخرى تسير عكس اتجاه الأفرع النباتية السابقة، وتضم هذه الأفرع مجموعة من الأوراق المسننة، والأزهار ذات الست بتلات، بالإضافة إلى أزهار الرمان التى تعد العنصر الرئيسي بهذا التصميم، وجاء ذلك منفذ باللون الأزرق بدرجاته المختلفة على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١١).

٣- التصميمات الزخرفية بالصف الثالث:

يتضمن القسم الأيمن منه ثلاثة أجزاء من البلاطات المنفذ عليها زخارف نباتية قوامها ورقة الساز المركبة وأجزاء من أزهار متعددة البتلات، ورسمت هذه العناصر باللون الأخضر الباهت، واللون الأزرق بدرجاته المختلفة، وذلك على أرضية بيضاء. وبالنسبة للقسم الأخر من هذا الصف فيشغل معظمة بلاطة غير مكتملة يجاورها جزء صغير من بلاطة أخرى يضم

جزء من زهرة منفذة باللون الأزرق، أما عن البلاطة غير المكتملة فتشغل مساحة مثلثة يتكون تصميمها (شكل رقم ١١١) من زهرة الرمان التى تتقاطع مع فرع نباتى ممتد وينبثق من أعلاها زهرة أخرى أصغر حجماً، كما ينبثق من جانبها زهرة اللاله التى تتقاطع مع فرع نباتى يحمل جزءاً من وردة كبيرة الحجم، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأخضر الباهت واللون الأزرق على أرضية بيضاء ناصعة.

٤- التصميمات الزخرفية بالصف الرابع:

جاءت التصميمات الزخرفية بكل من القسمين الأيمن والأيسر لهذا الصف متطابقة مع بعضها البعض، وذلك من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية، وقد جاءت متطابقة مع زخارف القسم الأيسر بالصف الأفقى الذى يعلوه، والتى تتكون من وردة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)(لوحة رقم ١٦٤). وقد جاء الاختلاف الوحيد بين هذين القسمين فى حجم أجزاء البلاطات التى تشغل كلا منهما، فنرى فى القسم الأيمن أنه يتكون من ثلاثة أجزاء صغيرة من البلاطات التى يأتى إلى الداخل منها جزء كبير من بلاطة رابعة يشغل أغلب مساحة هذا القسم، أما القسم الأيسر فيضم جزأين فقط الأول وهو الرئيسى ويغطى معظم مساحة هذا القسم، والثانى يمثل جزء صغير من إحدى البلاطات ويوجد أعلى هذا الجزء الرئيسى، ويتضح من أجزاء التصميمات التى تظهر على هذه الأجزاء الصغيرة أنها تنتمى إلى نفس التصميم الزخرفى الذى ينتمى له كل من الجزأين الرئيسيين بهذا الصف.

٥- التصميمات الزخرفية بالصف الخامس:

يتكون القسم الأيمن بهذا الصف من ثلاثة أجزاء من البلاطات، يشغل الجزء الأصغر منهم جزء من ورقة ساز مسننة، ويوجد بالمساحة السفلى بهذا القسم، بينما يشغل الثانى منهم جزء من تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويوجد أعلى هذا القسم، أما الثالث فيمثل الجزء الأوسط منهم، وجاء متطابقاً مع زخارف القسم الأيسر التى تتألف من نصف بلاطة مثلثة قوامها فرعان نباتيان يكونا فيما بينهما شكل نصف معين، ويخرج من نقطة تلاقيهم زهرة كبيرة الحجم، ويوجد بكل جانب على يمين ويسار هذين الفرعين ورقة ساز مركبة يخرج من كل منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه لها، كما تحصر المساحة الوسطية فيما بين هذه الزهرة وكل ورقة ساز نصف وردة يخرج

منها جزء صغير يتجه نحو الداخل، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، على أرضية ناصعة البياض (شكل قم ١١٣). ذلك مع مراعاة عدم اكتمال زخارف الجزء الأوسط بالقسم الأيمن، وذلك نظراً لصغر حيز البلاطة به عما يوجد بالقسم الأيسر.

<u>٦- التصميمات الزخرفية بالصف السادس:</u>

يتكون قسمه الأيمن من ثلاثة أجزاء من البلاطات، يظهر بها نوعين من التصميمات الأول يتألف من تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويوجد بالجزء العلوى من هذه الأجزاء الثلاثة، أما الجزأين الآخرين فيشغل كل منهما تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تتخذ هيئة دوائر وتحمل فيما بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١). أما بالنسبة للقسم الأيسر فقد جاء يتكون من جزأين فقط من البلاطات التى تحمل هى الأخرى تصميم الأفرع المتشابكة التى تضم فيما بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١).

<u>٧- التصميمات الزخرفية بالصف السابع:</u>

يمثل الصف السفلى بهذه الكسوة والذى يأتى أعلى مستوى المكسلة مباشرة، ويضم عدة أجزاء من البلاطات التى تشغل كل من قسميه الأيمن والأيسر، إلا أننا لا نستطيع التعرف على كيانها الزخرفى الدقيق وذلك لضياع معظم معالم هذه الأجزاء، حيث لم يتبق منها سوى أجزء من الزخارف النباتية المتنوعة.

<u>ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:</u>

تتطابق هذه الكسوة مع كسوة واجهه هذا الكتف، وذلك من حيث التصميم العام وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية المكونة لهذا التكوين، إلا أن هذه الكسوة جاءت أكبر من كسوة الواجهة، حيث تتكون من ست تربيعات رخامية مثبتة على إحدى زواياها، وتحصر هذه التربيعات فيما بينهم صفين رأسيين من البلاطات الخزفية التى تتخذ هيئة مثلثة، يحتوى كل صف منهما على سبع تكوينات زخرفيه، وتبدأ هذه الكسوة من أعلى المكسلة مباشرة، وتمتد لأعلى إلى المستوى الأفقى للعتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦٥). وبصفة عامة يمكن تقسيم الكيان الزخرفى بهذه الكسوة إلى قسمين، الأول قسم علوى، والثانى قسم سفلى.

١- زخارف القسم العلوى:

يتألف هذا القسم من الصفوف الثلاثة الأفقية العلوية لهذا القسم، وتمثل كلا من المثلثات الزخرفية الثالثة العلوية بكل من الصفين الرأسيين الأيمن والأيسر على يمين ويسار التربيعات الرخامية الوسطى، ويضم هذا القسم أربعة تصميمات زخرفية، الأول منهم يشغل كل من المثلثين الذين يشكلا الصف الرأسى العلوى، وقوامه مجموعة الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١). والتصميم الثانى يشغل كل من المثلثين المتقابلين بالصف الثالث من أعلى، ويتألف من وردة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، وجاء التصميم الثالث يشغل جزء البلاطة الرئيسى الذى يشغل القسم الأيمن بالصف الأفقى الثانى من أعلى، ويتمثل فى زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة كبيرة الحجم تعرف اصطلاحاً فى الفنون باسم زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣). أما التصميم الرابع فيشغل القسم الأيسر بالصف الأفقى الثانى وقوامه زخارف نباتية (شكل رقم ١١٤)، عبارة عن عدة أفرع نباتية حلزونية تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض، وكذا تتقاطع هذه الأفرع مع عنصر السحب الصينية، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء.

٢- زخارف القسم السفلى:

تنحصر تكوينات هذا القسم بين كل من التكوينات الزخرفية بالقسم العلوى من أعلى، ومستوى قاعدة المكسلة من أسفل، ويشغل هذا القسم حيز الأربعة صفوف الأفقية السفلية بباطن هذا الكتف المعمارى، وقد جاءت تصميمات هذا القسم كلها متطابقة من حيث التكوين العام والعناصر الزخرفية، حيث نفذ على كل من أجزاء البلاطات التى تشغل المثلثات الزخرفية بهذه الصفوف تصميم زخرفى واحد (شكل رقم ١١٥)(لوحة رقم ١٦٦)، ويتألف تصميمها من عدة أفرع نباتية تتفرع من بعضها البعض التى تحمل مجموعة من الأوراق النباتية المدببة والمسننة، التى تحصر فيما بينها ورود الرمان. وقد جاء هذا القسم يحمل وحدة زخرفية واحدة تتضمن تصميماً واحداً فقط، حيث لا يظهر أية اختلافات بين أقسام هذا الجزء إلا فى عدد الأجزاء التى تشغل كل جزء منه، فتارة نجدها تتمثل فى نصف بلاطة مثلثة كبيرة، وتارة أخرى نجدها تتكون من جزأين من البلاطات، وتارة ثالثة تختفى هذه الأجزاء تماماً كما حدث بالجزء الأيمن بالصف الأفقى السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرةً.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

تعتبر هذه الكسوة امتداد للكسوة الخزفية الأخرى التى تتعامد عليها – كسوة باطن كتف كتلة المدخل البارز – حيث لا يوجد فاصل أو إطار يفصل بينهما، هذا وقد جاءت الكسوة متطابقة مع كل من الكسوتين الخزفيتين السابقتين وبصفة خاصة كسوة باطن كتلة المدخل البارز، وتتكون من صف التربيعات الرخامية الأوسط الذى يحصر فيما بينه صفين رأسيين من أجزاء البلاطات الخزفية الكبيرة المقاس التى تشغل مساحات مثلثة، كما جاءت التصميمات المنفذة على هذه الأجزاء – سوأ كانت الصغيرة منها أو المتوسطة أو تلك التى تمثل نصف بلاطة مثلثة – متطابقة فى أغلبها مع التكوينات الزخرفية التى تزين مساحة كلاً من الكسوتين السابقتين (لوحة رقم ١٦٥).

تحتوى هذه الكسوة على تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك فى الصف الأفقى الأول العلوى، وأيضاً بالجزء الأيسر بالصف الثالث، كما تحتوى على تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، وذلك بالصف الأفقى الثانى، وبالجزء الأيسر من الصف الأفقى الخامس، وتصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذى يشغل الجزء الأيمن بالصف الأفقى الخامس، ثم تصميم الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، وذلك بالصف الأفقى السادس، أما عن تصميمات الصف الأفقى السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرةً، فقد جاءت فى صورة أزهار مختلفة لا يتضح معها الكيان الزخرفى الرئيسى لها حيث بالكاد نستطيع أن نميز زهرة القرنفل من بين هذه الأزهار، وذلك نظراً لصغر أجزأ البلاطات التى تشغل هذا الصف.

هذا وتضم هذه الكسوة تصميماً زخرفياً جديداً بخلاف التصميمات السابقة التى تشغل كسوة واجهة وباطن الكتف المعمارى البارز، ويظهر هذا التصميم بالجزء الأيمن من الصف الأفقى الثالث (شكل رقم ١١٤)، ويتألف من مجموعة أفرع نباتية متداخلة فيما بينها رسم بعضها بشكل حلزونى، وتضم هذه الأفرع عدة أوراق نباتية مدببة تحمل بدورها مجموعة من الأزهار المتعددة البتلات، هذا ويقطع هذه الأفرع عنصر السحب الصينية، وجاءت هذه العناصر منفذة باللون الأزرق واللون الأخضر على أرضية بيضاء اللون.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية الرأسية أسفل العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول بهذه الواجهة، وبذلك تشغل هذه الكسوة مساحة طولية مستطيلة تنحصر بين إطارين خشبيين رأسيين، حيث يشغلها صفين ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم ثلاثة عشر صفاً من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٦٧)، وتتركز هذه البلاطات بالجزء العلوى من هذه المساحة الزخرفية حيث اختفت البلاطات التى كانت تشغل المساحة السفلي منه.

تضم بلاطات هذه الكسوة ثلاثة تصميمات زخرفيه، الأول وهو السائد حيث تشغل بلاطاته أغلب المساحة الزخرفية المتبقية، ويتألف من تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، والثانى يتمثل فى تكوين الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثمن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، ويشغل هذا التكوين البلاطتان الرأسيتان بأسفل الصف الرأسى الداخلى، والتصميم الثالث والأخير بهذه الكسوة يتمثل فى الدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل حيز النصف صف الرأسى الملاصق للإطار الخشبى الخارجى.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لكتلة المدخل:

تقع هذه الكتلة على يسار الداخل إلى هذه القبة من خلال فتحة الباب التى توجد بهذه الواجهة، وتتضمن كل من الكتلة اليسرى للكتف البارز الذى يرتكز عليه العقد الثلاثى الذى يتوج باب الدخول، والكتف الأيسر لفتحة باب الدخول، وبذلك تتكون كسوة هذا الجانب من جزأين يشغل كلا منهما مجموعة من البلاطات الخزفية وذلك بكلاً من الواجهة الأمامية، والواجهة الداخلية لهما (لوحة رقم ١٦٨)، وتبدأ هذه الزخارف من أعلى مستوى ارتفاع المكسلة مباشرةً وتنتهى عند الإطار الخشبى العلوى الذى يمتد بامتداد العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، ويتضح من ذلك التطابق بين هذه الكسوة وبين كسوة الكتلة اليمنى ليس فقط من الناحية المعمارية بل أيضا من الناحية الفنية الزخرفية، وهو ما يجعلنا نطبق عليها نفس المنهج المتبع فى تناول زخارف تلك الكسوة، وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهه كتف كتلة المدخل:

تبدأ بلاطات هذه الكسوة من أعلى المكسلة وتنتهى عند الإطار الخشبى الأفقى الذى يمتد مع العتب الخشبى لفتحة باب الدخول، وتنحصر هذه البلاطات بين إطارين جانبيين رأسين، وجاء التصميم العام لهذه الكسوة (لوحة رقم ١٦٩) متطابق مع الكسوة الخزفية بالواجهة المماثلة لها بكتلة المدخل اليمنى، وتتألف من ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها تضم فيما بينها صفين رأسيين من الزخارف الخزفية يتكون كل صف منهما من سبعة مثلثات رأسية تعلو بعضها البعض، وتشغل هذه المثلثات أجزاء من بلاطات مقاسها ٢٤x ٢٤سم، سوأ كانت نصف بلاطة مثلثة، أو كانت جزءاً صغيراً، أو جزأين، أو ثلاثة أجزاء متلاصقة تشغل الحيز الزخرفى للمثلث.

جاءت تصميمات هذه الأجزاء متطابقة مع التصميمات الخزفية بكسوة الكتلة اليمنى للمدخل، حيث نجد تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك فى كل من المثلث العلوى الأول، والثالث، والرابع، بالصف الرأسى الخارجى على يسار التربيعات الرخامية، وأيضاً بالمثلث الثالث، والرابع، والخامس، والسادس، بالصف الرأسى الداخلى الواقع على يمين التربيعات الرخامية الوسطى. وكذلك تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث الأول العلوى بالصف الرأسى الداخلى. ثم تصميم الذى يتكون من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويزين المثلث الثانى بالصف الرأسى الداخلى، والمثلث الخامس بالصف الرأسى الخارجى. أما كل من المثلثين السفليين بكل من الصفين الرأسين فيضم كلا منهما أجزاء صغيرة من البلاطات التى يظهر بها بقايا تصميمات نباتية.

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:

جاءت هذه الكسوة متشابة مع الكسوة السابقة، حيث تتكون من ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها تحصر فيما بينها صفين رأسيين من الزخارف الخزفية، يتكون كل صف منهما من سبعة مثلثات رأسية يعلو بعضهم البعض، الذى يشغلها أجزاء من البلاطات الخزفية المختلفة المقاسات (لوحة رقم ١٧٠)، التى تضم هى الأخرى تصميمات سبق ورأيناها بكسوة

الجزء الأيمن من كتلة هذا المدخل، حيث نرى تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، بالمثلث العلوى الأول، والثالث، والرابع، بالصف الرأسى الداخلى، وأيضاً بالمثلث العلوى الثانى، والثالث بالصف الرأسى المقابل، ثم تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك بالمثلث السادس بالصف الرأسى الداخلى، وبالمثلث الثالث، والخامس بالصف الرأسى الخارجى، وكذلك تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذى يشغل المثلث السابع السفلى أعلى المكسلة مباشرة بالصف الرأسى الداخلى، كما نرى تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، الذى يشغل المثلث السادس والسابع بالصف الرأسى الخارجى.

يظهر بالإضافة إلى هذه التصميمات السابقة تصميم زخرفى أخر يشغل كل من المثلث العلوى الأول بالصف الرأسى الخارجى، والمثلث الخامس بالصف الرأسى الداخلى، ويتألف هذا التصميم من أربعة أفرع نباتية متجاورة ينبثق منها أوراق صغيرة وينتهى كل فرع منهم بزهرة القرنفل، بحيث تظهر هذا الأوراق بصورة متراصة إلى جوار بعضها البعض، وفى الوقت ذاته تتخذ شكل متدرج أقرب إلى شكل القوس، ويوجد أعلى هذه الأزهار فرع نباتى يحمل عدة أزهار ويتخذ شكل قوس، ونفذت العناصر الزخرفية بهذا التصميم باللون الأزرق، واللون الأخضر على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١٦).

<u>ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:</u>

لم تختلف كسوة هذه الواجهة عن كل من الكسوتين السابقتين، أو عن الكسوة الخزفية المماثلة لها بالجانب الأيمن بهذا المدخل، حيث تتكون من صفين رأسيين، يتألف كل منهما من سبعة أجزاء مثلثة من البلاطات، يشغلها مجموعة من أجزاء البلاطات الخزفية المختلفة المقاسات، ويتوسط هذين الصفين صف أوسط يتكون من ست تربيعات رخامية قائمة على إحدى زواياها، وقد جاء كل من التصميم العام والعناصر الزخرفية المنفذة على أجزاء البلاطات التى تزين المثلثات الزخرفية (لوحة رقم ١٧١) متطابقة مع التصميمات التى ظهرت بالكسوات السابقة سوأ كانت تلك التى تشغل الجزء الأيمن من كتلة هذا المدخل، أو تلك التى توجد بالجزء الأيسر منه.

فنرى تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، بالمثلث العلوى الأول بالصف الرأسى الخارجى، وتصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، الذى يشغل المثلث العلوى الأول، والثالث بالصف الرأسى الداخلى، ثم تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذى يزين مساحة المثلث الثانى بكل من الصفين الرأسيين، وتصميم أنصاف المراوح النخيلية التى تنحصر بين عدة أزهار تقع على جانبيها (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الثالث بالصف الرأسى الخارجى، وتصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض من جهة، تتقاطع مع عنصر السحب الصينية من جهة أخرى (شكل رقم ١١٤)، الذى يشغل المثلث الرابع بكل من الصفين الرأسيين، كما نرى أيضاً تصميم ورة الرمان (شكل رقم ١١٥)، بالمثلث الخامس بالصف الرأسى الداخلى.

ظهرت بهذه الكسوة بالإضافة إلى تلك التصميمات التى وجدت قبل ذلك بالأجزاء المختلفة بكتلة هذا المدخل، تصميم زخرفى أخر يشغل كل من المثلث الخامس والسادس بالصف الرأسى الخارجى، كما يشغل أيضاً المثلث السادس بالصف الرأسى الداخلى، وقوام هذا التصميم زخارف نباتية (شكل رقم ١١٧)(لوحة رقم ١٧٢) تتألف من زهرة دائرية يخرج منهما مجموعة من الأوراق الثلاثية المتجاورة، وينبثق من هذه الأوراق أفرع فرعين نباتيين يحمل أحداهما زهرة بيضاوية، بينما ينبثق من الأخر مجموعة من الأفرع النباتية المتداخلة، ويشغل المساحة ما بين هذين الفرعين زخرفة نباتية تتكون من شكل بيضاوى يخرج منه عدة أفرع نباتية مدببة، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأبيض، واللون الأحمر الطوبى على أرضية زرقاء اللون.

أما بالنسبة للمثلث السابع السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرةً بكل من الصفين الرأسيين، فقد اختفت معظم زخارفها ولم يتبقى منها سوى أجزاء قليلة بالكاد نستطيع أن نتبين منها أجزاء من أفرع وأوراق نباتية.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تشغل هذه الكسوة المساحة المستطيلة الرأسية أسفل العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول، وتنحصر بين إطارين خشبيين رأسيين، ويتألف التصميم العام لهذه الكسوة من صفين ونصف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها أربعة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تظهر جميعها فى حالة جيدة فيما عدا البلاطات التى تشغل الجزء السفلى، حيث سقطت طبقة الزخارف من عليها ولم يتبق سوى كيان العجينة الأحمر اللون.

نفذت هذه الكسوة بالبلاطات المربعة التى مقاسها ١٥x ١٥سم، التى تضم أربعة تصميمات زخرفية (لوحة رقم ١٧٣)، الأول منهم يشغل حيز الأربع صفوف الأفقية العلوية، وقوامة الأشكال السداسية التى تضم بداخلها زخارف نباتية وتلتف حول شكل ثمانى (شكل رقم ١٦). والتصميم الثانى يتألف من الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، ويشغل الصفين الخامس والسادس الأفقيين، وأيضاً الصف الثامن، بالإضافة إلى نصف الصف التاسع، والحادى عشر، والتصميم الثالث يتمثل الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويشغل حيز الصف السابع، ونصف الصف العاشر، أما التصميم الرابع والأخير فيتألف من الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثمن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، ويشغل النصف الخارجى من الصف الثانى عشر.

أولاً: الكسوة الخزفية بكتلة المدخل بالواجهة الجنوبية الشرقية:

يتوسط هذا المدخل الواجهة الجنوبية الشرقية، وجاء متطابقاً مع المدخل الأخر الذى يتوسط الواجهة الشمالية الغربية تطابقاً تاماً، وذلك من الناحيتين المعمارية والزخرفية، حيث تنقسم زخارف هذا المدخل إلى قسمين (لوحة رقم ١٧٤)، الأول علوى ويتضمن زخارف المعقلى ويشغل مساحة العقد الثلاثى إلى العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول، والثانى سفلى ويشغل أسفل كتلة الدخول إلى مستوى العتب الذى يعلو فتحة باب الدخول، ويتضمن هذا القسم مجموعة البلاطات الخزفية التى تمثل كسوة هذا المدخل ذلك بالاشتراك مع التربيعات

الرخامية، هذا وسنتبع فى دراسة أجزاء هذه الكسوة نفس المنهج الذى تبعناه فى دراسة الكسوة الخزفية بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لكتلة المدخل:

تتكون هذه الكسوة من كتلة الكتف الأيمن البارز الذى يرتكز عليه العقد الثلاثى، ومن كتف فتحة باب الدخول، وتبدأ كسوة هذا الجانب من أعلى المكسلة مباشرةً وتنتهى عند الإطار الخشبى الأفقى الذى يمتد بنفس مستوى العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٧٥)، وبذلك نستطيع أن نلمس مدى التشابه الواضح والكبير الذى يصل لدرجة التطابق بين كسوة هذا الجانب وكسوة جانبي كتلة المدخل الواقع بالواجهة الجنوبية الشرقية، ليس فقط من الناحية المعمارية بل أيضاً من خلال التصميم العام والعناصر الزخرفية الخاصة بكسوة كل منهم، حيث يشغل هذه الكسوة أربعة مستطيلات طولية – كسوة واجهة كتف كتلة المدخل البارز، كسوة باطن كتلة المدخل البارز، كسوة واجهة كتف فتحة باب الدخول، كسوة باطن فتحة باب الدخول – يتعامد كل منهم على الأخر.

أما التكوين العام بكل من الثلاث كسوات الأولى فجاء متطابقاً، وهو عبارة عن ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها وتحصر فيما بينها صفين راسيين، يتكون كل صف منهما من سبع مساحات زخرفيه مثلثة، يشغل كل مساحة منهم أجزاء من البلاطات المختلفة المقاسات، وجاء التكوين العام بالكسوة الرابعة مختلف عن ذلك حيث يعتمد فقط على البلاطات الخزفية الكاملة، دون وجود للتربيعات الرخامية. أما عن القوام الزخرفى لمجموع البلاطات التى تشغل كل كسوة بهذا الجزء فهى كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز:

تتضمن المثلثات الزخرفية بكل من الصفين الرأسيين بهذه الكسوة أربعة تصميمات (لوحة رقم ١٧٦)، الأول منهم يتمثل فى تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويشغل المثلث العلوى الأول والثانى بكل من الصفين الرأسيين، كما يشغل كذلك الجزء المتبقى من المثلث السابع السفلى بكل منهما، والتصميم الثانى يتألف من زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل

رقم ١١٢)، ويوجد بالمثلث الثالث بالصف الرأسى الخارجى على يمين التربيعات الرخامية، وكذلك بالمثلث السادس بالصف الرأسى الأخر، والتصميم الثالث فهو عبارة عن ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزين المثلث السادس بالصف الرأسى الخارجى، علاوة على جزء من المثلث الثالث بالصف الرأسى الداخلى، أما التصميم الرابع والأخير بهذه الواجهة فيظهر للمرة الأولى، وهو عبارة عن ورقة ثلاثية وسطى على كل من جانبيها نصف ورقة ثلاثية متطابقة مع الورقة الوسطى، وتضم الأوراق بداخلها براعم وساق تنتهى بورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١١٨)(لوحة رقم ١٧٧).

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:

تحتوى هذه الكسوة على ستة تصميمات زخرفية (لوحة رقم ١٧٨)، سبق ورأينا منهم خمس تصميمات، **التصميم الأول** منهم يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار(شكل رقم ١١١)، ويظهر بالمثلث العلوى الأول بكل من الصفين الرأسيين، وبالمثلث الثانى والثالث بالصف الأفقى الداخلى الواقع على يسار صف التربيعات الرخامية الأوسط. **والتصميم الثانى** يتمثل فى الأفرع النباتية الحلزونية التى تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض ومع عنصر السحب الصينية (شكل رقم ١١٤)، ويشغل المثلث الثالث بالصف الرأسى الخارجى. **والتصميم الثالث** يمثله زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويوجد بالمثلث الرابع بكل من الصفين الرأسيين. وجاء **التصميم الرابع** يتكون من زخرفة زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث الخامس بالصف الرأسى الخارجى. **والتصميم الخامس** قوامة الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، ويشغل حيز المثلث السادس بالصف الرأسى الداخلى.

أما عن **التصميم السادس** فهو يمثل تصميماً جديداً، ويشغل هذا التصميم المثلث السادس بالصف الرأسى الخارجى (شكل رقم ١١٩)(لوحة رقم ١٧٩)، ويتألف قوام هذا التصميم من مجموعة أزهار القرنفل المرسوم بطريقة محورة، وأزهار اللاله، ووردة الرمان ووريدات

خماسية البتلات، وترتبط هذه الأزهار مع بعضها البعض من خلال شبكة منتظمة من الأفرع النباتية، وجاءت عناصر التصميم مرسومة باللون الأزرق بدرجاته على أرضية بيضاء.

وقد جاء المثلث السابع السفلى بكل من الصفين الرأسيين غير واضح المعالم، حيث لم يبق بكل منهما سوى جزء صغير ومحدود من بلاطة خزفية بالكاد نستطيع أن نتبين بقايا الأجزاء الزخرفية لهما، والتى تضم جزءاً من زخارف نباتية، أما باقي حيز المثلثين فلا يوجد بهما أية أجزاء أخرى من البلاطات الخزفية.

<u>ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:</u>

تضم هذه الكسوة هى الأخرى خمسة تصميمات زخرفية، الأول يتمثل فى زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويشغل المثلث الأول العلوى بالصف الرأسى الداخلى، والثانى يتألف من تصميم وردة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل كل من المثلث العلوى الأول، والثانى والثالث بالصف الرأسى الخارجى، وكذلك المثلث الثالث بالصف الرأسى الداخلى، والتصميم الثالث عبارة عن الأفرع النباتية المتداخلة التى ينبثق منها أشكال بيضاوية (شكل رقم ١١٧)، ويشغل المثلث الخامس والسادس بكل من الصفين الرأسيين، وجاء التصميم الرابع يتألف من أنصاف المراوح النخيلية التى تنحصر بين عدة أزهار تقع على جانبيها (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الرابع بالصف الرأسى الخارجى، والتصميم الخامس والأخير يشغل المثلث الرابع بالصف الرأسى الداخلى، وجاء هذا التصميم منفذ على بلاطة مستطيلة غير مكتملة نظراً للحيز الزخرفى المثلث المساحة الذى تشغله (شكل رقم ١٢٠)(لوحة رقم ١٨٠)، وقوام الزخارف التى تشغل جزئه المتبقى عبارة عن نصف وردة تتخذ شكل نصف دائرى وتوجد بحافة التصميم تجد متمماتها بالبلاطة المجاورة لها وذلك عند توافر الاستمرارية لهذا التصميم، ويشغل باقى مساحة التصميم أفرع نباتية تتداخل مع أنصاف المراوح النخيلية، وتحصر هذه الأفرع بينها وبين نصف الوردة الطرفية زهرة ورد، ونفذت العناصر الزخرفية باللون الأبيض، واللون الأخضر على أرضية زرقاء اللون.

أما بالنسبة للمثلث الثاني بالصف الرأسى الداخلى فيشغله ثلاثة أجزاء من البلاطات التى لا تنتمى إلى تصميم زخرفى واحد، بل يمثل كل منهم جزء من تصميم زخرفى مستقل يعتمد على العناصر الزخرفية النباتية، إلا أنه يصعب التعرف عليه نظراً لصغير أجزاء هذه البلاطات. كما جاء المثلث السابع السفلى بكل من الصفين الرأسيين خالي تماماً من الزخارف، حيث سقطت أجزائه الزخرفية ولم يعد يضم أي جزء من أجزاء البلاطات التى كانت تشغله.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٧٨):

تشغل هذه الكسوة المساحة الطولية أسفل العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، ويحيط بها من الجانبين إطاران خشبيان رأسيان، وتتألف من صفين البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التى تشغل المساحة من أعلى المكسلة إلى أسفل العتب العلوى، ونفذت هذه الكسوة بالبلاطات المربعة مقاس ١٥x ١٥سم، وتحتوى على عدة تصميمات زخرفية متنوعة، حيث تنقسم مجموعة التصميمات التى تتضمنها هذه الكسوة إلى قسمين، الأول يتألف من التصميمات التى سبق ورأيناها بجدران العمائر التى سبق دراستها، والثانى يمثل تصميمات تظهر للمرة الأولى بهذه الكسوة.

بالنسبة لتصميمات القسم الأول فهى تشغل أغلب هذه المساحة الزخرفية، وتتمثل فى تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وذلك بكل من الصف الأول، والثانى، والثالث، والرابع الأفقى. وتصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، ويشغل حيز الصف الخامس، والسادس، والتاسع الأفقى، بالإضافة إلى البلاطة السابعة، والثامنة، والحادية عشر بالصف الرأسى الداخلى، وجزء من تصميم زهرة القرنفل(شكل رقم ٢)، ويوجد بالبلاطة الثانية عشرة بالصف الرأسى الخارجى، وأخيراً جزء من تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل البلاطة السابعة، والثامنة بالصف الرأسى الخارجى.

أما تصميمات القسم الثانى فتشغل الجزء السفلى، وذلك بالصفين الأفقين الرابع عشرة، والخامس عشرة (لوحة رقم ١٨١)، وتتألف هذه التصميمات من ثلاثة نماذج زخرفية لم تظهر من قبل، الأول يشغل بلاطة مستطيلة، ويوجد بالصف الأفقى الرابع عشرة، وجاء غير مكتمل

التصميم، حيث سقط جزء من الطبقة العلوية للبلاطة التى تحمل الزخارف، أما عن باقى العناصر الزخرفية التى توجد بالجزء المتبقى من التصميم فتتمثل زهرة رمان ومجموعة من الأفرع النباتية التى يتخذ بعضها شكلا حلزونياً، والبعض الأخر شكل ملتوي وينتهى نهاية مدببة (شكل رقم ١٢١).

جاء كل من التصميمين الثانى والثالث بالصف الأفقى الخامس عشرة يشغلا مساحة مثلثة لذا جاء تصميم كل منهما غير مكتمل، إلا أنه مع ذلك يمكن التعرف على الجزء غير الموجود بقوام البلاطة اليمنى، ويرجع ذلك لاعتمادها على الزخارف الهندسية التى يسهل معها استكمال تكوينها الزخرفى، حيث يتألف قوامها من شكل مثمن جاءت أضلاعه المنحرفة مقوسة، فى حين جاءت أضلاعه المستقيمة الأفقية والعرضية تحمل ثلاث نوائد داخلية على هيئة ورقة نباتية صغيرة، وتشغل المساحات الخارجية منه التى تتخذ شكل ربع دائرى جزء من زهرة نباتية، بينما يشغل الحيز الداخلى له زهرة شمسية كبيرة الحجم يأطرها فرع نباتى، وتتكون من عدة دوائر متتالية تلتف حول وردة مركزية صغيرة ذات ست بتلات، وينبثق من الدائرة الأخيرة أوراق ثلاثية مثقوبة المنتصف، وجاءت ألوان التصميم تتكون من اللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى على أرضية بيضاء (شكل رقم ١٢٢).

أما التصميم الثالث فيعتمد على الزخارف النباتية مما يصعب معه التكهن بالجزء المفقود من تصميمه، أما بالنسبة للجزء المتبقى منه والذى يشغل مساحة مثلثة فقوامة نصف وردة تتخذ شكل نصف دائرى يلتف حولها مجموعة من الأوراق الثلاثية، ويزين باقى المساحة عدة أفرع نباتية تتداخل مع بعضها البعض، كما تتداخل أيضاً مع أنصاف مراوح نخيلية، ورسمت هذه الأفرع بطريقة حلزونية، ونفذت هذه العناصر باللون الأبيض، واللون الأخضر، واللون البنى، واللون الأصفر على أرضية زرقاء اللون (شكل رقم ١٢٣).

<u>ثانياً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لكتلة المدخل:</u>

لم تختلف الكسوة الخزفية بهذا الجانب عن الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن، أو عما جاء بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، حيث تتكون من أربع مساحات طولية تتعامد على بعضها البعض، وتتألف كل مساحة منهم من صف أوسط من التربيعات الرخامية التى تحصر فيما بينها صفين رأسيين من البلاطات الخزفية، يتكون كل

صف منهم من سبعة أجزاء رأسية مثلثة، تشغلها جزء واحد أو عدة أجزاء من بلاطات ذات حجم كبير، وذلك بالنسبة للثلاث مساحات الطولية الأولى الخارجية، أما المساحة الرابعة فتتضمن بلاطات خزفية فقط دون وجود للتربيعات الرخامية (لوحة رقم ١٨٢).

تبدأ زخارف هذه الكسوة من أعلى المكسلة وتمد إلى الإطار الخشبى الأفقى الممتد مع مستوى العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وجاء كل من التصميم العام، والتكوينات الداخلية، وأيضا العناصر المكونة لهذه التكوينات متطابقة مع ما جاء بكسوة الجانب الأيمن وكذلك بكسوة مدخل الواجهة الجنوبية الشرقية، أما عن تفصيل القوام الزخرفى لهذه التصميمات على كل جزء من أجزاء هذه الكسوة فهى كالأتى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز:

تتضمن كسوة هذه الواجهة ستة تصميمات موزعة على المثلثات الرأسية التى يتكـون منها الصفين الرأسيين على يمين ويسار صف التربيعات الرخامية (لوحة رقم ١٨٣)، وقد جـاء تصميم المثلثات المتقابلة بكل من الصفين الرأسيين متطابق، أما قوام هذه التصميمات من أعلى إلى أسفل يتمثل فى التصميم الأول من زهرة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهـرة صـغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، والتصميم الثانى عبـارة عـن الأفرع النباتية المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، والثالـث يتـألف مـن تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وجاء الرابع يتـضمن تـصميم الأفـرع النباتية الحلزونية التى تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مـع بعضها البعض من جهة، تتقاطع مع عنصر السحب الصينية من جهة أخرى (شكل رقم ١١٤)، أما الخامس فيمثله تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، والتصميم السادس والأخير عبارة عن تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فـى الوسـط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠). أما بالنسبة للمثلث السادس بكل مـن الصفين الرأسيين فقد ضم ثلاث أجزاء مختلفة المقاسات تظهر على كل منهم تكوينات نباتية، يصعب التعرف على قوامها الزخرفى، وذلك نظراً للصغر النسبى لهـذه الأجـزاء، وعـدم وضوح الزخارف المتبقية عليها بصورة كبيرة.

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز (لوحة رقم ١٨٢):

تضم كسوة باطن هذا الكتف أيضاً ستة تصميمات، الأول عبارة عن تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، ويظهر بصورة كبيرة بأجزاء هذه الكسوة، حيث يشغل المثلث العلوى الأول، والثانى بكل من الصفين الرأسيين، وأيضاً المثلث الخامس، والسادس، بالصف الرأسى الداخلى الواقع يمين الناظر لهذه الكسوة، والتصميم الثانى يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويشغل المثلث الثالث بكل من الصفين الرأسيين، والتصميم الثالث يتألف من الأفرع النباتية المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية وتحصر بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الرابع بالصف الرأسى الداخلى، ويمثل التصميم الرابع زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزخرف المثلث الرابع بالصف الرأسى الخارجى، ويمثل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، التصميم الخامس الذى يشغل المثلث الخامس والسادس بالصف الرأسى الخارجى، وجاء التصميم السادس والأخير يشغل المثلث السفلى الأخير بكل من الصفين الرأسيين، ويتكون من تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٨٢، ١٨٣):

تحتوى هذه الكسوة على خمس تصميمات، **الأول** عبارة عن ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزين المثلث العلوى الأول بكل من الصفين الرأسيين، كما يشغل المثلث الثالث بالصف الرأسى الخارجى، والثانى تصميم زهرة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث العلوى الثانى بكل من الصفين الرأسيين، وكذلك المثلث الثالث بالصف الرأسى الداخلى، أما التصميم الثالث فيتألف من أزهار القرنفل المرسوم بطريقة محورة، وأزهار الرمان واللاله، التى ترتبط مع بعضها البعض من خلال شبكة منتظمة من الأفرع النباتية (شكل رقم ١١٩)، ويشغل حيز المثلث الرابع بالصف الرأسى الداخلى، والرابع يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويوجد بالمثلث الخامس

بالصف الرأسى الداخلى، وأخيراً تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفــان مــن قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شــكل رقــم ٣٠)، وذلك بالمثلث السادس بالصفين الرأسيين.

بالنسبة للمثلث الثالث والرابع بالصف الرأسى الخارجى فيتضمن كل منهمــا أجــزاء صغيرة من البلاطات المنفذ عليها زخارف نباتية غير واضحة التصميم، أما المثلــث الــسابع السفلى الذى يأتى أعلى المكسلة مباشرة وذلك بكل من الصفين الرأسيين فيخلو مــن وجــود البلاطات الخزفية، حيث سقطت أجزاء البلاطات التى كانت تزين كلا من هذين المثلثين.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تتألف من صفين ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، وجاءت هذه البلاطات بمقــاس ١٥x ١٥ســم، وتتــضمن تــصميمين زخرفيين، الأول ويشغل معظم مساحة هذه الكسوة ويتمثل فى تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث يشغل حيز الصفوف العشرة الأفقية العلوية، أما التصميم الثانى فيشغل باقى المساحة السفلية مع مراعاة وجود بلاطات بهذا الجــزء تخلــو مــن العناصــر الزخرفية نتيجة سقوط الطبقة العلوية التى تحمل العناصر الزخرفية من علــى كيــان هــذه البلاطات، وقوام هذا التصميم الخطوط الهندسية المتداخلة مع بعضها البعض، لتكون فيما بينها أشكال مربعة ومعينة وأخرى مضلعة، تلتف حول شكل نجمى مركزى (شكل رقم ٣).

من خلال ما تقدم يتضح أهمية هذه القبة وتميزها بالعديد من السمات والخــصائص، ولعل أبرز هذه السمات هو موقعها الحالى حيث توجد بداخل أروقة جامع علي المحلي وليست خارجه كما هو معتاد بالقباب الملحقة[١]، كما تمتاز أيضاً بطبيعة كسوتها الخزفية، حيث تخلو من وجود أية بلاطات تزين جدرانها الداخلية، ووجدت هذه البلاطات بالجدران الخارجية منها، وذلك بكل من كتلة المدخلين المفتوحين بكل من الواجهة الجنوبية الشرقية، والواجهة الشمالية الغربية، حيث ضمت بذلك كسوتين خزفيتين خارجيتين وهو ما لم يتوافر بأية من أبنية العمائر

---

(١) أصبحت القبة تشغل موقعها الحالى نتيجة إضافة مساحة جديدة للمسجد، وأجراء عمليات التجديد المستمرة له منذ سنة ١١٤١هـ/ ١٧٢٩م، كما قام الحاج علي طبق بتجديد المسجد وقام بنقل الضريح الذى كان يقع على يسار المحراب إلى وسط أروقة المسجد وذلك سنة ١٢٦٣هـ / ١٨٤٧م. راجع، محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥٠- ١٥١.

الجنائزية العثمانية بالوجه البحرى بمصر على الإطلاق، وقد جاءت كل من كسوة هذين المدخلين متشابة إلى حد كبير حيث تصل فى بعض أجزائها إلى درجة التطابق، وذلك من حيث المساحة الجدارية التى تشغلها كل كسوة منهما، وأيضاً من حيث تصميمها العام، علاوة على التكوينات والعناصر الزخرفية الخاصة بكل منهما.

كما تميزت كل من هاتين الكسوتين باستخدام الترابيع الرخامية مع أنصاف البلاطات الخزفية أو أجزائها، وقد جاءت هذه الترابيع قائمة على إحداى زواياها، وتشغل معظم أجزاء هذه الكسوة فيما عدا كسوة باطن كتف فتحة باب الدخول بكل من المدخلين، حيث نفذت كسوته بمجموعة من البلاطات الخزفية دون وجود للتربيع الرخامية التى تشغل باقى أجزاء الكسوة.

ومما هو جدير بالذكر أننا قد سبق ورأينا هذا التزاوج بين كل من الترابيع الرخامية، والبلاطات الخزفية، وذلك فى مسجد دومقسيس برشيد، ومسجد الحاج عبدالباقى جوربجى بالأسكندرية، وفى قبة عبدالوهاب مخلوف بمطوبس، وقبة سالم أبو النجاة بفوه، إلا أنه من الملاحظ أن كسوة قبة سالم أبو النجاة هى الأقرب إلى هذه القبة، وذلك نظراً لأن كلاً منهما ينتمى إلى العمارة الجنائزية، وأيضاً اشتمال كلا منهما على كسوة خارجية، وذلك بالجزء السفلى من كتلة المدخل، علاوة على تطابق التصميم العام بكل منهما، حيث تم استخدام التربيعات الرخامية بنفس الأسلوب الزخرفى المتمثل فى وضع هذه التربيعات على إحدى زواياها فى صورة صف رأسي أوسط، يحصر فيما بينه صفين طرفيين يتكون كل صف منهما من عدة أجزاء مثلثة تعلو بعضها البعض، وتشغلها زخارف خزفية تتألف من بلاطات صغيرة المقاس كما جاء بكسوة قبة سالم أبو النجاة، وذلك بكسوة كل من واجهة كتفى كتلة باب الدخول، أو من أنصاف بلاطات كبيرة المقاس، أو بضعة أجزاء متجاورة من هذه البلاطات كما جاء بهذه الكسوة التى نحن بصددها.

من خلال التفصيل الزخرفى للبلاطات التى تتألف منها الكسوة الخزفية بهذه القبة، يتضح أنه يمكن تقسيمها تبعاً للتصميمات المنفذة على كلاً منها، وعلى ذلك يمكننا أن نقسم مجموع بلاطات هذه الكسوة تبعاً لذلك إلى قسمين، الأول منهما يمثله مجموعة البلاطات التى تضم تصميمات ظهرت بجدران عمائر الوجهة البحرى بمصر التى يعود تاريخها إلى العصر العثمانى، والتى قد سبق وتناولناها بالدراسة، أما القسم الثانى فتمثله مجموعة البلاطات التى تحتوى على تصميمات ونماذج زخرفية جديدة تظهر بهذه القبة للمرة الأولى.

بالنسبة لبلاطات القسم الأول فتتميز بأنها فى حالة جيدة بالمقارنـــة ببلاطـــات القـــسم الثانى، حيث جاءت كاملة البلاطات، وليست فى صورة أجزاء متلاصقة كما يوجــد بالقــسم الثانى، ونجد أغلب هذه البلاطات يتمركز فى كسوة باطن فتحة باب الدخول بكل مـــن كتلـــة المدخلين، ويشتمل هذا القسم على ثلاثة عشرة تصميماً يوجد منهم إحدى عشرة تصميماً بكسوة باطن كلاً من فتحتى باب الدخول، وقوام هذه التصميمات على سبيل الذكر وليس الحصر هى تكوين زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وتصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، والدوائر المتماسة التى تحصر فيمـــا بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وتصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وتصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً(شكل رقم ٨)، وتصميم الأشكال السداسية التى تـــضم بـــداخلها زخارف نباتية وتلتف حول شكل ثمانى (شكل رقم ١٦)، وأيضاً زخرفة الشكل الهندسى الـــذى يتألف من مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة مع بعضها البعض (شكل رقم ٣)، وتعـــد هذه التصميمات الأكثر شيوعاً وتنفيذاً بين تصميمات هذا القسم.

جاء التصميمان الآخران بالجزء السفلى أعلى المكسلة مباشرة، وذلك بكل من كـــسوة واجهة وباطن الكتف البارز الأيسر بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربيـــة، بالنـــسبة للتصميم الأول فهو عبارة عن زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل حيز بلاطتين رأسيتين وذلك بالمثلث الخامس والسادس بالصف الرأسى الخارجى بكسوة باطن الكتف البارز للكتلـــة اليسرى للمدخل الشمالى الغربى، والتصميم الثانى يتألف من الشكلين الزخرفيين المتقـــاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأســـفله (شكل رقم ٣٠)، ويشغل هذا التصميم المثلث السابع بكل من الصفين الرأسيين بكـــسوة واجهـــة وباطن الكتف البارز للكتلة اليسرى للمدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربيـــة، وجـــاء هـــذا التصميم غير مكتمل.

أما بالنسبة لتصميمات القسم الثانى فتضم أربعة وعشرون تصميماً جديداً، جاءت كلها غير مكتملة التكوين، حيث تشغل جزء أو أكثر من بلاطة كبيرة المقاس، كما يظهر بوضـــوح عامل مرور الزمن على بلاطات هذا القسم، وهو ما نجدة فى عدم اكتمال أية مـــن أنـــصاف البلاطات التى كانت يجب أن تشغل المساحات المثلثة التى تتألف منها تصميمات هذا القـــسم، حيث جاءت كل مساحة منهم تتكون من بضعة أجزاء من البلاطات المتجاورة، التى تحمل فى بعض الأحيان أكثر من نموذجاً زخرفياً، وهو على عكس ما كان يوجد بأصل هذه الكسوة التى

كانت تعتمد على ما يبدو على تطابق كل تصميمين متقابلين، وهو ما تؤكده أجزاء البلاطات الكبيرة نسبياً التى تشغل المساحات المثلثة المتقابلة وخاصة تلك التى توجد بكسوة الجزء الأيسر من كتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية.

يتركز إحدى وعشرون تصميماً من تصميمات هذا القسم بكسوة واجهة وباطن الكتف البارز، وواجهة كتف فتحة باب الدخول، وذلك بكل من كسوة المدخلين، وأبرز هذه التصميمات زخرفة تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تتخذ هيئة دوائر وتحمل فيما بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١)، وتصميم زهرة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، وشكل ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وأيضاً زخرفة وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، وتصميم الشرافات التى تتخذ هيئة الأوراق النباتية الثلاثية التى تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ١١٨).

أما التصميمات الثلاثة المتبقية بهذا القسم فتوجد بالصفين السفليين الرابع عشرة والخامس عشرة بالكسوة اليمنى لباطن فتحة باب الدخول الشمالى الغربى، ويتألف اثنان منهم من الزخارف النباتية المتمثلة فى زهرة رمان ومجموعة من الأفرع النباتية التى يتخذ بعضها شكلا حلزونيا، والبعض الأخر شكل ملتوي وينتهى نهاية مدببة (شكل رقم ١٢١)، ونصف الوردة التى تتخذ شكل نصف دائرى يلتف حولها مجموعة من الأوراق الثلاثية الحلزونية وأنصاف المراوح النخيلية (شكل رقم ١٢٣)، أما الثالث فيتكون من تصميم المثمن المنفذ بصورة أشرطة عريضة، وتظهر أضلاعه المنحرفة مقعرة الشكل ويضم بداخلة زهرة كبيرة الحجم (شكل رقم ١٢٢).

يتضح من خلال ذلك أن كسوة هذه القبة قد ضمت عدداً كبيراً نسبياً من التصميمات الزخرفية ذلك بالمقارنة بالمساحات الزخرفية التى تشغلها بلاطات هذه الكسوة، وقد نتج عن ذلك ظهور أكثر من نمط وأسلوب زخرفى بهذه البلاطات، حيث نرى الطراز المحلى المستمد من الأسلوب المغربى الأندلسى الذى جاء مع الصناع المغاربة اللذين توطنو مصر خلال هذه الفترة[1]، والذى يظهر بصورة واضحة من خلال بلاطات القسم الأول من التصميمات، كما

([1]) للمزيد عن دورا لجاليات المغربية، والمنتجات الفنية المختلفة لأفراد هذه الجالية خلال هذه الفترة الزمنية، راجع، محمد عبد الحفيظ محمد: دور الجاليات الأجنبية والعربية فى الحياة الفنية فى مصر فى القرنين =

نرى الأسلوب الأوروبى وخاصة الأسبانى الإيطالى منه والذى يوجد بصورة قليلة بهذه الكسوة حيث يظهر ببعض بلاطات القسم الأول، ذلك بالإضافة إلى النموذج الهندسي الوحيد الذى ينتمى إلى تصميمات القسم الثانى، والمتمثل فى المثمن الذى يضم بداخله زهرة كبيرة الحجم ويشغل مركزها عدة دوائر متتالية (شكل رقم ١٢٢)، والذى يظهر به الطابع الإيطالى من حيث التصميم العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية سوأ باستخدام الخطوط الغليظة، أو باستخدام أرضيات ثانوية خاصة بهذه العناصر بخلاف أرضية التصميم العامة.

هذا ويعد أسلوب المدرسة العثمانية فى صناعة المنتجات الخزفية وخاصة البلاطات الخزفية هو أبرز وأهم أسلوب بهذه الكسوة، ويرجع ذلك لشيوع هذا الأسلوب بمعظم البلاطات التى تتكون منها هذه الكسوة وخاصة تلك التى تمثل القسم الثانى من التصميمات، والتى يجمعها كلها وحدة فنية واحدة حيث يتضح من خلال كل من الأسلوب الصناعى والزخرفى لهذه البلاطات أنها لا تتبع النمط المحلى فى إنتاج البلاطات الخزفية التى تعود لهذه الفترة، وأنها تنتمى إلى إحدى المراكز الصناعية التركية التى ترجع إلى منتصف القرن السادس عشر الميلادى (القرن العاشر الهجرى)، وأوائل القرن السابع عشر الميلادى (القرن الحادى عشر الهجرى)، وهى الحقبة الزمنية التى يرجع إليها الخزف التركى الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة، والذى امتاز باحتوائه على أسلوب زخرفى عناصره مرسومة بأسلوب طبيعى إلى حد كبير، وذلك إلى جانب العناصر الزخرفية المحورة المتأثرة بالأسلوب الفارسى[1].

نستطيع أن نلمس ذلك من خلال الأسلوب الصناعى لهذه البلاطات الذى يمتاز بجودة ونقاء الطينة التى تتكون منها عجينة البلاطة، والتى تظهر بتجلى فى أرضية البلاطات الناصعة البياض التى تصل لدرجة الشفافية، وأيضاً تنفيذ العناصر الزخرفية بأسلوب طبيعى غير متكلف، علاوة على البراعة فى استخدام الألوان سواء من حيث استخدام الألوان المتناغمة مع بعضها البعض، أو من حيث استخدام الدرجات اللونية المختلفة للون الواحد، أو من حيث الدقة والبراعة فى تنفيذ هذه الألوان على العناصر الزخرفية دون أن تختلط هذه

= الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ/٢٠٠٠ م، ص (١١٤: ١٢٤)، ص (١٣٧: ١٤٥).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢١. للمزيد عن مميزات وخصائص البلاطات العثمانية التى ترجع لهذه الفترة. أنظر، ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣١ – ٤٠.

الألوان بعضها ببعض، أو أن تسيل وتخرج عن المساحة المخصصة لكل لون من هذه الألوان.

قبتا مسجد أبو النضر شتا

يضم هذا المسجد قبتين تشتمل كل منهما على كسوة خزفية، وتقع كلا منهما خلف محراب المسجد، وتعد القبة الأولى هى القبة الرئيسة، أما الثانية فهى محدودة المساحة صغيرة الحجم، وسوف نتناول كل منهما على حدة كما يلى:

أولاً: القبة الأولى (الرئيسة):

الموقع:

تقع هذه القبة خلف محراب جامع أبو النضر شتا بقرية أبو مندور[1]، وهى إحدى القرى التابعة لمركز دسوق[2].

المنشىء:

أنشأ هذه القبة خليفة شتا بن يوسف، وقد ورد ذلك بالنص التأسيسى أعلى المدخل.

تاريخ الإنشاء:

تم إنشاء هذه القبة عام (١٢٨٠هـ / ١٨٦٣م)، وذلك طبقا لما جاء بالنص التأسيسى الذى يعلو مدخل القبة.

([1]) قرية أبو مندور: من القرى الحديثة التابعة لمركز دسوق وتكونت من الوجهة الإدارية سنة ١٩٠٣م، باسم عزب أبو مندور، وفى سنة ١٩١٧م، صدر قرار بفصلها من زمام ناحيتي المندورة والأصفير باسم أبو مندور، وأصبحت ناحية قائمة بذاتها، محمد رمزى: القاموس الجغرافى، الكتاب الثانى، جـ ٢، ص ٥١.

([2]) مركز دسوق: من القرى القديمة وردت فى قوانين ابن مماتى وفى تحفة الإرشاد وتاج العروس، وفى سنة ١٨٤١م، أنشىء بمديرية الغربية قسم إدارى باسم قسم المندورة وجعل مقره بلدة دسوق، وفى سنة ١٨٧١م، صدر قرار نظارة الداخلية بتسميته مركز دسوق ولكن نظارة الداخلية لم تصد قراراً بذلك فبقى معروفاً فى دفاترها باسم مركز المندورة، وفى سنة ١٨٩٦م، أصدرت المالية قراراً بتسميته مركز دسوق لتوحيد التسمية فى سجلات النظارتين. محمد رمزى: القاموس الجغرافى، الكتاب الثانى، جـ ٢، ص ٤٧.

الوصف المعماري من الخارج[1]:

أولاً: الواجهات:

تمتلك هذه القبة ثلاث واجهات حرة تبرز خلف جدار محراب جامع أبو النضر شتا، بالنسبة للواجهة الجنوبية الشرقية فتحتوى على دخلتين الأولى بالطرف الجنوبى وهى ذات عقد نصف دائرى ويبلغ اتساع الدخلة ٢,١م، ويتوسطها قمة شباك١,١٥م ، أما الثانية فبالطرف الشرقى ويبلغ اتساعها ١,١٥م، ويتوسط كلاً منهما فتحة شباك يغشيها حجاب من خشب الخرط، كما تشغل المساحة الوسطى بين هاتين الدخلتين قندلية بسيطة.

أما الواجهة الجنوبية الغربية فتضم ثلاث دخلات معقودة بعقد نصف دائرى، اتساع كل منهم ١,١٤م، وذلك بارتفاع ٢م، يتوسطهم قمة شباك اتساعه ١م، وارتفاعه ١,٣م، ويعلو الدخلة الوسطى قندلية بسيطة، والواجهة الشمالية الشرقية تحتوى على ثلاث دخلات متماثلة ومعقودة بعقود نصف دائرية، ويتوسط كل دخلة فتحة شباك يعلو الوسطى منهم قندلية بسيطة.

تطل الواجهة الشمالية الغربية على مساحه مستطيلة تتقدم القبة وتقع خلف جدار محراب الجامع، وتضم هذه المساحة المدخل الرئيسى وهو عبارة عن كتلة بارزة قليلا عن سمت الجدار، ويبلغ اتساعها ٣م، ويتوسطها دخلة اتساعها ١,٩م على جانبها مكسلتان ويتوجها من أعلى عقد ثلاثى ذو قمة مدببة يتدلى منه عقدان مدببان غير متلاصقين، ويرتكز كلاهما على وتر خشبى ممتد بين رجلى العقد الثلاثى، ويتدلى من الوتر الخشبى كتلتان اسطوانيتان كما يتدلى حتى فى الجانبين نصفى كتلة من الخشب ويشغل المساحة الفاصلة بين العقدين لوحة رخامية عليها نص كتابى يتكون من أربعة أسطر تتضمن النص التأسيسى للقبة، ويتوسط هذه الدخلة فتحة المدخل باتساع ١م، وارتفاع ٢,٢م، يغلق عليها باب خشبى ذو مصراعين يعلوها عتب خشبى يعلوه نافذة مستطيلة، ويضم هذا الضلع أيضا دخلتين الأولى بالطرف الغربى يتوسطها فتحة شباك أما الثانية فبالطرف الشمالى ويتوسطها أيضا فتحة شباك ويعلو كل دخلة من الدخلتين كتلة مستطيلة تشغلها زخارف الطوب المنجور.

---

(1) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٨٧.

ثانياً :القبـــة:

تتألف منطقة انتقال هذه القبة من أربعة مثلثات كبيرة مقلوبة بواقع مثلث بكل ركن من أركان المربع السفلي، وتعمل هذه المثلثات على تحويل المربع إلى مثمن، ترتكز عليه رقبة القبة المستديرة التى تضم ثمان نوافذ ذات عقود نصف دائرية، يعلوها الخوذة وهى ملساء، ويخرج من قمة الخوذة قائم نحاس ذو ثلاث إنتفاخات يحمل هلال (لوحة رقم ١٨٤).

الوصف المعماري من الداخل[1]:

أولاً: مربع القبـــة:

تتخذ هذه القبة من الداخل شكل مربع طول ضلعه ٦,٧م (شـكل رقـم ١٢٤)، يـشغل منتصف ضلعه الشرقى حنية محراب عبارة عن دخلة اتساعها ١,١م، والتى يبلـغ ارتفاعهـا ٢,٢٨م، كما يوجد على جانبى المحراب دخلتان يتوج كل منهما عقد نـصف دائـرى، كمـا يتوسط كل منهما فتحة شباك مستطيلة.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط مربع القبة وهى مقصورة خشبية مستطيلة تبلغ أبعادها ٣,٥ x ٢,٨م ، يتوسط ضلعها الشمالى الشرقى فتحة باب ذات عقد نصف دائرى ويتوسط هذه المقـصورة تركيبـة خشبية تعلو قبر أسطوانى منفذ بالأجر.

ثالثاً: منطقة إنتقال القبة:

تتخذ منطقة انتقال هذه القبة من الداخل عقد ثلاثى ذا قمة مدببه، وتشغل أواسط هـذه المنطقة عقد ثلاثى بداخله قنديلية بسيطة، وقد حولت منطقة الانتقال المربع السفلى للقبة إلـى مثمن يضم بأركانه ثمانية مثلثات مقلوبة تشغلها ست حطات من المقرنصات، ويعلو ذلك رقبة

---

(1) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٨٩.

القبة المستديرة التى يفتح بها ثمان فتحات ذوات عقد نصف دائرى، ويأتى فوق هذه الرقبـــة، خوذة القبة الملساء.

الكسوة الخزفية بالقبة:

تشتمل هذه القبة على مجموعة من البلاطات الخزفية التى تمثل كسوة خارجية تـــزين كتلة مدخلها، وجاءت معظم مقاسات هذه البلاطات بالمقاس المربع الصغير ١٠ x ١٠ ســـم، (لوحة رقـــم ١٨٥)، حث تشغل واجهة الكتفين البارزين وبالمساحات الجدارية التى تعلو كل من المكسلتين وأيضاً بالمساحة الجدارية الواقعة على جانبى فتحة باب الـــدخول مباشـــرة، ذلـــك بالإضافة إلى وجود بلاطات تشغل جزء من المساحة التى تقع بأسفل كتلـــة المـــدخل أعلـــى مستوى الأرضية الخارجية للقبة، وأيضاً تظهر هذه البلاطات على قاعدة كل من المكسلتين، وبذلك تتركز هذه الكسوة بكتلة المدخل وتبدأ من الأسفل كتلة عند مستوى الأرضية الخارجية لهذه القبة وتنتهى من أعلى عند العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول، ويمكن بذلك تقسيم هذه الكسوة تبعاً لجانبي كتلة المدخل، وذلك كما يلي:

١- الكسوة الخزفية بالجزء الأيمن من كتلة المدخل.

٢- الكسوة الخزفية بالجزء الأيسر من كتلة المدخل.

٣- الكسوة الخزفية أسفل فتحة باب الدخول.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجزء الأيمن من كتلة المدخل:

يمكن استعراض التصميمات المختلفة بهذه الكسوة من خلال تناول كل جزء منها على حده، حيث تنقسم زخرفياً إلى أربعة أجزاء يتعامد كل جزء منهم على الأخر، بالإضافة إلـــى مجموعة البلاطات التى تشغل قاعدة المكسلة، وذلك كما يلي:

١- كسوة واجهة الكتف البارز لكتلة المدخل.

٢- كسوة باطن الكتف البارز لكتلة المدخل.

٣- كسوة واجهة كتف فتحة باب الدخول.

٤- كسوة باطن كتف فتحة باب الدخول.

٥- كسوة قاعدة المكسلة.

١- الكسوة الخزفية بواجهة الكتف البارز لكتلة المدخل:

تتألف كسوة هذا الجزء من مساحة مستطيلة طولية، يأطر أضلاعها أفاريز خشبية فيما عدا الضلع السفلى منها، وتبدأ زخارفها من أسفل عند مستوى المكسلة وتمتد لأعلى لتنتهى عند الإفريز الخشبى الأفقى العلوى الذى يمتد مع مستوى الإفريز الذى يتوج عتب فتحة باب الدخول. وتتكون هذه الكسوة من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها ثلاثة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية، وقد فقدت هذه البلاطات جزءاً كبيراً من زخارفها حيث سقطت طبقتها العلوية التى تحمل الزخارف، لم يتبق من هذه البلاطات سوى كيان العجينة الذى يمتاز باللون الأحمر (لوحة رقم ١٨٦).

يتضح من خلال بقايا التصميمات التى لاتزال موجودة على بعض بلاطات هذه الكسوة، وأيضاً من خلال الأجزاء الصغيرة المتبقية ببعض أجزاء البلاطات التى سقطت منها طبقة الزخارف، أن هذه البلاطات كانت تضم ثلاثة تصميمات زخرفية، **التصميم الأول** منهم يتمثل فى المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل هذا التصميم بلاطات كل من الصفين الرأسيين الداخليين، ذلك فيما كل من البلاطتين الطرفيتين الأفقيتين من أعلى ومن أسفل. **والتصميم الثانى** قوامه الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣). وجاء هذا التصميم منفذ على كل من الصفين الطرفيين الرأسيين. **أما التصميم الثالث** فيشغل كل من البلاطتين الطرفيتين الأفقيتين من أعلى ومن أسفل لكل من الصفين الداخليين، وقوامه الدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥).

٢- الكسوة الخزفية بباطن الكتف البارز لكتلة المدخل:

يشغل هذه الكسوة أيضاً مساحة مستطيلة طولية تبدأ من أعلى المكسلة مباشرة وتنتهى عند الإفريز الخشبى الأفقى العلوى الذى يحدد النهاية العلوية للكسوة الخزفية بهذه القبة، وتتكون من أربعة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها سبعة عشرة صفاً ونصف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٨٧)، ونلاحظ سقوط معظم طبقة الزخارف من على أغلب بلاطات هذا الجزء وخاصة بالمستوى السفلى منه الذى يعلو المكسلة مباشرةً.

أما عن تصميم هذه البلاطات فيمكن أن نتبينه من خلال البقايا الزخرفية التى لا تزال متواجدة ببعض البلاطات المتفرقة بهذه الكسوة ولا سيما المستوى العلوى منها، حيث نستطيع أن نميز خمسة تصميمات زخرفية، **الأول** منهم يتمثل فى تكوين الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً المنفذ على تجميعة تتكون من أربع بلاطات (شكل رقم ٨). **والتصميم الثانى** يتألف من المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل كل من هذين التصميمين المساحة الوسطى لهذه الكسوة، حيث يتبادل كل من التصميمين فيما بينهما ليشغلا بلاطات الصفين الرأسيين الداخليين. **والتصميم الثالث** يتكون من االدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل حيز الصف الرأسى بالطرف الخارجى. أما **التصميم الرابع** فقوامه الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويوجد ببقايا البلاطات التى تشغل الصف الرأسى بالطرف الداخلى لهذه الكسوة، وكذلك ببلاطة توجد بالصف الأفقى السفلى أعلى المكسلة مباشرةً. أما **التصميم الخامس** فجاء غير مكتمل ويوجد بالمستوى العلوى من صف البلاطات الرأسى الطرفى الداخلى الذى يتألف من أنصاف البلاطات، وقوامه جزء صغير من التصميم الذى يتكون من الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦).

<u>٣- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:</u>

لا يختلف التصميم العام بكسوة هذه الواجهة عنه فى الكسوة الملاصقة لها - كسوة باطن الكتف البارز لكتلة المدخل - حيث لا يوجد ما يفصل بين بلاطات كلا منهما سوى الخط المستقيم الناتج عن تعامد الكتلة البنائية بكل منهما، ولذا فقد اعتبرهما المزخرف بمثابة كسوة واحدة ممتدة، مما جعل قوامهما الزخرفى يكاد يكون متطابق (لوحة رقم ١٨٧)، وتتكون كسوة هذا الجزء من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية.

تتألف تصميمات هذه الكسوة من أربع نماذج زخرفية تتطابق جميعها مع ما وجد بالكسوة الملاصقة لها، حيث التصميم الأول الذى يمثله تكوين الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً المنفذ على تجميعة تتكون من أربع بلاطات (شكل رقم ٨)، الذى يشغل مساحة الصفين الرأسين الداخليين، وذلك بالتبادل مع التصميم الثانى الذى يتكون من المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما

التصميم الثالث فقوامه الدوائر المتماسة التى تحصر بينها معينات بداخلها زهـرة ذات أربـع بتلات (شكل رقم ١٣)، والذى يشغل أغلب بلاطات الصف الرأسى بالطرف الخارجى الملاصق للإفريز الخشبى، وجاء التصميم الرابع والأخير يتكون من الشكل النباتى البسيط المحـصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويظهر بالمستوى العلـوى مـن الصف الرأسى بالطرف الداخلى لهذه الكسوة.

ومما هو ملاحظ أن بلاطات هذه الكسوة قد سقطت من على أغلبها معظـم الطبقـة الخارجية التى تحمل القوام الزخرفى لها، وبصفة خاصة تلك البلاطات التى تشغل منتـصف هذه الكسوة، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه ليصل إلى ضياع كيان البلاطـة بالكليـة، وهو ما يظهر بالمستوى السفلى منها وذلك أعلى المكسلة.

٤- الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

لا تزال الكسوة الخزفية بهذا الجزء محتفظة ببلاطاتها وأيضاً بكيانها الزخرفى، ذلـك على عكس البلاطات التى تشغل كسوة الخزفية بالأجزاء الثلاثة السابقة، حيث جـاءت هـذه الكسوة شبة مكتملة، وتبدأ من أسفل عند الإفريز الخشبى الأفقى الذى يأطر قاعدة المكـسلة، وتنتهى من أعلى عند العتب العلوى لفتحة باب الدخول، وتتكون من ثلاثـة صـفوف مـن البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية، ويشغل هذه البلاطات تصميم الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)(لوحة رقم ١٨٨).

٥- الكسوة الخزفية بقاعدة المكسلة:

تشغل قاعدة المكسلة مجموعة من البلاطات الخزفية تتألف من ثلاثة صفوف ونصف تحصر بينها أربعة صفوف من البلاطات، وتظهر هذه البلاطات فى حاله سـيئة (لوحـة رقـم ١٨٩)، إلا أنه يمكن التعرف على تصميمها الزخرفى، حيث جاءت تضم تصميم زخرفى واحد قوامه الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربـع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجزء الأيسر من كتلة المدخل (لوحة رقم ١٩٠):

تتشابه الكسوة الخزفية بهذا الجزء مع الكسوة الخزفية بكتلة الجزء المقابل له، حيث تشغل نفس المساحة الزخرفية للكسوة لها، وأيضاً تتبع نفس السياق الزخرفي العام التي صارت عليه، ذلك مع التباين في أماكن بعض التصميمات الزخرفية، وبذلك يجمع بين كل من الكسوتين وحدة زخرفية واحدة تمثل جوهر الكسوة الخزفية لهذه القبة، ولتوضيح هذا التشابه والتضامن الوحدوي سنتناول دراسة هذا الجزء دراسة تفصيلية، وذلك كما يلي:

١- الكسوة الخزفية بواجهة الكتف البارز لكتلة المدخل:

تنحصر هذه الكسوة من الجانبين بين كل من الإفريزين الرأسيين الذين يحيطا بكتف كتلة المدخل، وتبدأ من أعلى مستوى المكسلة بقليل وتمتد لأعلى إلى أن تنتهي عند الإفريز الخشبي الأفقي العلوي، وتتألف كسوة هذا الجزء من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم فيما بينها أثنتا عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية. وجاءت تصميمات هذه الكسوة متطابقة كلياً مع كسوة واجهة الكتف البارز بالجزء الأيمن بكتلة المدخل، ذلك مع الاختلاف الطفيف في أماكن بعض التصميمات الخزفية (لوحة رقم ١٩٠).

٢- الكسوة الخزفية بباطن الكتف البارز لكتلة المدخل:

تتطابق هذه الكسوة مع كسوة الجزء المماثل له بالكتف الأخر - كسوة باطن الكتف الأيمن لكتلة باب الدخول - وذلك من حيث المساحة، والتصميم العام، والتكوينات الزخرفية الداخلية المنفذة عليها، وأيضاً في الحالة السيئة التي تبدو عليها بلاطات كل من هاتين الكسوتين وبخاصة تلك البلاطات التي كانت تشغل المستوى السفلي بكل منهما، والتي تلاشت بعض أجزائها تماماً بما في ذلك كيان العجينة نفسها (لوحة رقم ١٩١)، وتتكون هذه الكسوة من أربعة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية التي تحصر بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية.

وجاء الاختلاف بين كل من الكسوتين يقتصر على أحتواء هذه الكسوة على أربع تصميمات زخرفية فقط وليس خمس تصميمات كما في الكسوة المقابلة لها، حيث تم إحلال

تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، بدلاً من التصميمين الثالث والخامس بالكسوة المقابلة (شكل رقم ٦، ٣٥).

٣- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

تعلو هذه الكسوة المكسلة وتشغل مساحة جدارية متطابقة مع مساحة الكسوة السابقة، حيث يعد كلا منهما امتداد للأخر، وتتكون من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٩١)، وتجدر الإشارة إلى أن كسوة هذا الجزء تعد من أكثر الكسوات تضرراً بهذه القبة، حيث فقدت جزءاً كبيراً من بعض بلاطاتها كما فقدت بعض البلاطات الأخرى طبقة الزخارف به، وهو ما يظهر بوضوح فى معظم الجزء السفلى بهذه الكسوة، مما جعل مجموعة التصميمات التى لاتزال متبقية بها تقتصر على الصفوف السبع الأفقية العلوية مع تضرر بعض بلاطاتها أيضاً.

بالرغم من الحالة السيئة التى تبدو عليها هذه البلاطات، إلا أنه يمكن اعتبارها أهم مساحة زخرفيه بكسوة هذه القبة، ويرجع ذلك لاحتوائها على تصميما زخرفيا جديدا لم يظهر من قبل بكسوات العمائر السابق دراستها، ذلك فضلاً عن تضمنها عدة تصميمات سبق ورأينها من قبل.

بالنسبة للتصميمات التى سبق وقد رأيناها فتتضمن أربعة تصميمات زخرفية، **التصميم الأول** يظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى إلا أننا سبق ورأيناه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢٥، ٣٤)، وأيضاً بكسوة مسجد أحمد أغا دومقسيس (لوحة رقم ٥٠، ٥٧)، وقوام هذا التصميم الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثمن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، ويشغل هذا التكوين بلاطتين متتاليتين بالصف الرأسى الداخلى. **والتصميم الثانى** يمثله زخرفة الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). **والتصميم الثالث** يتكون من المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل كل من هذين التصميمين البلاطات العلوية للصفين الرأسيين الداخليين وذلك بالتبادل. **والتصميم الرابع** قوامه الدوائر المتماسة التى تحصر بينها معينات تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وذلك البلاطة الثانية العلوية بالصف الرأسى بالطرف الخارجى بهذه الكسوة.

أما بالنسبة للتصميم الجديد الذى يظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى فيشغل بلاطات الصف الرأسى بالطرف الخارجى (شكل رقم ١٢٥)(لوحة رقم ١٩٢)، ويتألف من وردة مركزية ذات أربع ورقات ثلاثية مرسومة باللون الأخضر، وتحصر فيما بينهم أربع نتوءات صفراء اللون، وينبثق منها أربع أنصاف مراوح نخيلية منفذة باللون الأصفر، جاء كل أثنين منهم متقابلين، ويحصران بينهما زهرة ثلاثية تتجه نحو داخل التكوين رسمت باللون الأزرق والأخضر، كما ينبثق من الوردة الوسطى أربع أوراق نباتية ذات نهاية مقوسة، نفذت باللون الأزرق، ويتقابل كل أثنين منهم مع بعضهما البعض، ليشغل بذلك كل ورقتين منها جانبى التكوين فيما بين الوردة المركزية وبين حدود هذا التصميم، بينما يشغل الجانبين الأخرين أنصاف المراوح النخيلية، كما يشغل المساحة فيما بين كل مروحة نخيلية وبين الورقة النباتية ذات التقويس جزء صغير من ورقة نباتية ذات نهاية مدببة، نفذت باللون الأخضر، ويحدد العناصر الزخرفية بهذا التكوين خط من اللون البنى، وجاءت الأرضية بيضاء اللون.

<u>٤- الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:</u>

تشغل البلاطات المتبقية من هذه الكسوة النصف العلوى من المساحة المحصورة بين مستوى المكسلة وبين العتب العلوى لفتحة الباب، وتتألف من ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيا بينها عشرة صفوف ونصف من البلاطات الأفقية، وقد فقد جزء غير قليل من هذه البلاطات طبقة الزخارف من عليه، إلا أنه لا يزال يحتفظ بكيان البلاطة نفسها التى تظهر اللون الأحمر الخاص بعجينة هذه البلاطات (لوحة رقم ١٩٣)، وتتطابق تصميمات هذه البلاطات مع الكسوة المقابلة لها، حيث تتضمن تصميم زخرفى واحد قوامه الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥).

<u>٥- الكسوة الخزفية بقاعدة المكسلة:</u>

تشغل قاعدة المكسلة الموجودة بهذا الكتف مجموعة من البلاطات الخزفية، التى لا تزال تحتفظ بكيانها إلى وقتنا هذا، إلا أنها فقدت زخارفها ولم يتبق منها سوى أجزاء متناهية الصغر، يمكن من خلالها أن نتبين أن تصميمات هذه البلاطات كانت فى أغلب الظن تتطابق مع تصميمات البلاطات التى تشغل قاعدة المكسلة الأخرى بكتلة باب الدخول، حيث يشغل بلاطاتها تصميم واحد قوامه الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦).

ثالثاً: الكسوة الخزفية أسفل فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٩٤):

تشغل هذه الكسوة مساحة صفين أفقيين من البلاطات التى تبدأ من مستور الأرضية الخارجية للقبة مباشرةً وتنتهى قبيل مستوى فتحة باب الدخول لهذه القبة، وتظهر مجموعة هذه البلاطات فى حالة سيئة للغاية، حيث تآكلت أجزاء كبيرة من زخارفها بفعل عامل الرطوبة الذى يظهر بوضوح على كيان هذه البلاطات وخاصة تلك التى تشغل الجزء الأيمن من هذه الكسوة.

بالرغم من الحالة السيئة لهذه الكسوة، والمساحة المحدودة التى تشغلها، إلا أن بلاطاتها ضمت فى مجموع زخارفها عدة تصميمات مختلفة وضعت جانباً إلى جانب دون أعتبر للتكوينات التى تمثلها، حيث تضم هذه المساحة المحدودة أغلب نماذج التصميمات التى ظهرت بكسوة هذه القبة سوأ بالكسوة اليمنى لباب الدخول أو الكسوة اليسرى له، ذلك فيما عدا تصميمين أو ثلاثة على الأكثر، فنرى تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر بينها المعينات التى تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وتصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ثم تصميم الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، وكذا تصميم الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤)، وزخرفة الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وأخيراً تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

ثانياً: القبة الثانية:

تقع هذه القبة أيضاً خلف محراب مسجد أبو النضر شتا، وتوجد ملاصقة للقبة السابقة وذلك بالطرف الشمالى من الواجهة الشمالية الغربية، ومن المرجح أن يكون تاريخ انشأ هذه القبة هو نفس تاريخ انشأ القبة الرئيسة، وتتألف هذه القبة من مساحة صغيرة محدودة تتخذ شكل شبة دائرى (شكل رقم ١٢٤)، ويشغل القبة قبران حديثان، أما خارج القبة فهى تضم واجهة واحدة فقط هى الواجهة الجنوبية الغربية التى تمثل الواجهة الرئيسية، والتى تشرف على المساحة المستطيلة التى تقع خلف محراب المسجد وتتقدم قبة أبى النضر شتا، أما باقى

الواجهات فلا يكاد يرى منها شيئاً سوى الجزء العلوى منها الذى يرتكز عليه منطقة الانتقال والتى يرتكز عليها بدورها رقبة القبة، التى يليها خوذة هذه القبة (لوحة رقم ١٩٥).

الكسوة الخزفية بالقبة:

تقتصر الكسوة الخزفية بهذه القبة على الكسوة الخارجية التى تزين مدخلها، الذى يقع بالواجهة الجنوبية الغربية وهو عبارة عن مدخل بسيط مستطيل يتوسطه فتحة باب الدخول التى تعلوها عتب خشبى يرتكز علية فتحة شباك مستطيلة، ويتوج هذا المدخل عقد ثلاثى منفذ بالطوب المنجور كما زينت كوشته أيضاً بالطوب المنجور (لوحة رقم ١٩٦)، وجاءت هذه الكسوة تزين كل من كتفى باب الدخول، وباطن العقد الثلاثى الذى يتوج هذا المدخل، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى جزأين، الأول سفلى ويشغل الجزء السفلى بهذا المدخل إلى العتب الخشبى الذى يتوج فتحة المدخل، والثانى علوى ويشغل الجزء العلوى أعلى فتحة باب الدخول، سنتناول كلا منهما بالدراسة كما يلى:

أولا: الكسوة الخزفية بالجزء السفلى:

تتضمن كسوة هذا الجزء مجموعة من البلاطات الخزفية التى تشغل كلاً من واجهتى كتفى فتحة باب الدخول، وباطن هذا الكتف الأيمن، بالإضافة إلى عدة بلاطات تتواجد بالمستوى السفلى من هذا الجزء، وذلك أسفل فتحة باب الدخول مباشرة.

بالنسبة لواجهة الكتف الأيمن الواقع على يمين الناظر لهذه القبة فهى تشتمل على كسوة خزفية تشغل النصف العلوى منها فقط، وتنحصر بين إطارين خشبيين فى كل من الجانبين وبين العتب الخشبى العلوى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وتتألف من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها ثلاثة عشر صفا من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٩٧)، وقد اختفت الطبقة العلوية التى تحمل الزخارف من على كثير من هذه البلاطات ولا سيما بلاطات كلا من الجزء السفلى، والجزء الأوسط منها، ومن خلال البلاطات التى لا تزال تحتفظ بقوامها الزخرفى، وأيضاً تلك البلاطات التى بالكاد نستطيع التعرف على تصميمها – وذلك من خلال الجزء المحدود المتبقى من هذه التصميمات – يمكن أن نتبين التصميم الذى

كان يشغل هذه الكسوة والذى يتمثل فى تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما باطن هذا الكتف فتبدأ كسوته من أعلى مستوى بدية كسوة واجهته بقليل، وتنحصر هى الأخرى بين إطارين خشبيين من الجانبين وبين أسفل العتب الخشبى العلوى لفتحة باب الدخول، وتتألف من صفين أفقين من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها تسعة صفوف من البلاطات الأفقية، وتظهر هذه البلاطات فى حال جيدة بالمقارنة بكسوة واجهة هذا الكتف، وتتضمن هذه الكسوة نوعين من التصميمات (لوحة رقم ١٩٨)، الأول يشغل الصفين الأفقيين من أسفل وهو عبارة عن تكوين الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما الثانى فيشغل باقى بلاطات هذه الكسوة ويمثله تصميم الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل التى تلتف حول مثمن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤).

أما كسوة واجهة الكتف الأيسر فهى لا تختلف عن كسوة واجهة الكتف الأيمن، حيث تنحصر بين إطارين خشبيين من الجانبين وبين العتب الخشبى العلوى لفتحة باب الدخول، إلا أنها جاءت فى حالة غاية فى السوء حيث سقط الكثير من بلاطاتها، كما فقد جزء كبير من البلاطات المتبقية قوامها الزخرفى (لوحة رقم ١٩٩). وتتكون البلاطات المتبقية من أربعة صفوف رأسية تختلف فيما بينها من حيث عدد البلاطات التى تمثلها، فجاء الصف الأول بالطرف الخارجى لهذا الكتف يتألف من إحدى عشر بلاطة، والصف الثانى الذى يليه يتكون من عشرة بلاطات، والصف الثالث يحتوى على تسعة بلاطات، أما الصف الرابع والأخير فسقطت كل بلاطاته ولم يتبقى منه سوى بلاطة واحدة توجد أسفل الإفريز الأفقى العلوى مباشرة، وبالنسبة لزخارف هذه البلاطات فقد جاءت متطابقة مع ما وجد بواجهة الكتف الأخر، حيث تتألف من تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

مما يجدر ذكره هنا أن باطن هذا الكتف كان مزين بمثل هذه البلاطات الخزفية وذلك على غرار ما وجد بباطن الكتف الأيمن، إلا أن هذه البلاطات والتى كانت تمثل كسوة خزفية له قد سقطت كلها وتلاشت تماماً، ومما يؤكد ذلك وجود أثار لبضعة بلاطات توجد بالجزء العلوى بباطن هذا الكتف، وذلك أسفل العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول مباشرة.

الجزء الأخير بكسوة هذا المستوى يتمثل فى عدة بلاطات محصورة بين درجة السلم الحجرية التى توجد أما مدخل هذه القبة، وبين المستوى السفلى لفتحة باب الدخول، حيث تتألف هذه الكسوة من صف واحد من البلاطات الأفقى التى تتكون من أثنتا عشر بلاطة (لوحة رقم ٢٠٠)، ويظهر بوضوح على هذه البلاطات كل من عامل الزمن وعامل الطوبة وذلك نظراً لقربها من مستوى سطح أرضية هذا البناء، مما نتج عنه الضرر الكبير بكيان هذه البلاطات، وبصفة خاصة قوامها الزخرفى، ومع ذلك يمكن أن نرى بوضوح على كيان هذا الصف نوعين من التصميمات، الأول وهو تصميم الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦)، ويشغل هذا التصميم معظم بلاطات هذا الصف، والثانى يمثله تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجزء العلوى:

يمثل هذا الجزء مساحة العقد الثلاثى الذى يتوج المدخل البسيط لهذه القبة، ويتضمن هذا العقد نوعين من الزخارف، الأول جاء منفذ بالطوب المنجور ويشغل كل من كيان العقد الثلاثى و كوشته، أما الثانى فيتمثل فى مجموعة البلاطات التى تشكل الكسوة الخزفية لهذا الجزء، والتى تشغل باطن العقد الثلاثى، وبذلك تنحصر هذه الكسوة ما بين العتب الخشبى العلوى الذى يتوج فتحة باب الدخول وبين كيان العقد الثلاثى الذى يعلو هذا المدخل، حيث كان يحدد هذه الكسوة إطار خارجى ربما كان منفذ من أشرطة البلاطات الخزفية، أو من الطوب المنجور وهو الأقرب إلى الصواب.

تتضمن هذه الكسوة نوعين من التصميمات ذلك بالإضافة إلى بضعة أجزاء محدودة من البلاطات التى تحتوى تصميمات مختلفة، بالنسبة للنوع الأول فيمثله تصميم الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل هذا التصميم الجزء السفلى لباطن العقد الثلاثى، حيث يظهر فى صورة صفين رأسيين على يمين ويسار النافذة التى تتوسط الجزء السفلى بباطن هذا العقد (لوحة رقم ٢٠١)، بالإضافة إلى صف أفقى يعلو هذه النافذة، أما التصميم الثانى فيشغل حيز ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، ويتكون هذا التصميم من الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤)، ويوجد بقمة باطن العقد

الثلاثى (لوحة رقم ٢٠٢)، كما يتخلل هذا التصميم بلاطات التصميم السابق، حيث يشغل حيز بلاطتين متجاورتين بالصف الأفقى الذى يعلو النافذة التى تتوسط أسفل باطن هذا العقد.

أما بالنسبة للتصميمات الأخرى التى تشغل أجزاء من البلاطات فنجدها فى بلاطة توجد بالطرف الأيمن من الصف الأفقى الذى يعلو فتحة النافذة التى توجد بهذا العقد، وتضم جزءاً من تصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ذلك بالإضافة إلى بضعة أجزاء من البلاطات التى تشغلها زخارف نباتية منها زهرة اللاله وثمار الرمان وأوراق نباتية بسيطة، وتتوزع هذه الأجزاء فى قمة باطن هذا العقد، وبالطرف الأيمن من هذا الجزء، وأيضاً على يسار الصف السفلى الأول الذى يبدأ عنده زخارف التصميم الثانى (لوحة رقم ٢٠٢).

تنتمى أجزاء هذه التصميمات إلى بلاطات عثمانية ترجع للقرن السابع عشر الميلادى، وهو ما يتضح من خلال العناصر الزخرفية المنفذة على هذه الأجزاء، وأيضاً من خلال الأسلوب الصناعى والزخرفى، حيث جاءت هذه العناصر مرسومة بأسلوب واقعى ومستخدم فى تنفيذها الدرجات المختلفة من اللون الأزرق، وذلك على أرضية شفافة ناصعة البياض.

يتضح من خلال ما تقدم ان كل من البلاطات الخزفية بكلتا القبتين تعوداتين إلى فترة زمنية واحدة، وهى فترة تاريخ إنشاء كلا منهما، ومن المرجح أن هذه البلاطات إن لم تكن صنعت خصيصاً للقبتين، فهى على أقل تقدير قد جلبت بعناية شديدة لتتناسق مع بعضها البعض، حيث نرى التناغم الزخرفى والتشابه الكبير بين كل من بلاطات الكسوتين الخزفيتين من جهة، وبين بلاطات الكسوة الواحدة بكلا منهما من جهة أخرى.

جاء التشابه بين كل من الكسوتين من خلال اعتماد الخزاف على مجموعة من البلاطات الخزفية التى تحمل نفس التصميم الزخرفى بكل من القبتين، حيث ضمت كسوة القبة الثانية المحدودة المساحة خمسة تصميمات ظهرت كلها بكسوة القبة الرئيسية، وهو ما نتج عنه وجود هذا التشابه الكبير بين كسوتيهما، كما جاءت بلاطات كل كسوة منهما على حدة متناغمة تتبع جميعها نمط عام موحد يجمع بين الأجزاء المختلفة بكل كسوة منهما، وهو ما نتج عن توزيع البلاطات بكلا منهما بطريقة فنية رائعة راعى فيها المزخرف إيجاد التوازن بين الأجزاء والمساحات التى تشغلها هذه البلاطات بكل قبة، حيث نرى التشابه الواضح والكبير الذى يصل إلى حد التطابق فى بعض الأحيان، وذلك من خلال مقارنة كل من كسوة الكتف

الأيمن لكتله باب الدخول مع كسوة الطرف الأيسر بنفس الباب، وهو ما يتضح بسهولة ويسر بكل أجزاء هاتين الكسوتين، وبخاصة كل من المساحتين الزخرفيتين أعلى المكسلتين حيث تعامل معهم المزخرف كانهما مساحة واحدة ممتدة تحمل الكسوة ذاتها مما يرسخ هذا الاعتقاد عدم وجود فاصل زخرفي أو خشبي يفصل بينمها.

مما يؤسف له عدم بقاء جزء كبير من بلاطات كلا من كسوة القبتين، حيث فقدت كلا منهما البلاطات التى كانت تغشى الجزء السفلى بكتلة باب الدخول، وذلك فى المساحة ما بين مستوى الأرضية الخارجية للقبتين وبين المستوى الذى تبدأ عنده الكسوة الخزفية الحالية، فمن المؤكد أن هذا الجزء كان يحتوى على بلاطات خزفية كانت على الأرجح تتبع نفس الأسلوب الصناعى والزخرفى الذى يمثل النمط العام للبلاطات المتبقية والتى تمثل الكسوة الحالية، ومما يؤكد ويرسخ ذلك هو وجود بقايا من هذه البلاطات أسفل فتحة باب الدخول بكل من القبتين، تظهر فى صورة صفين أفقيين من البلاطات وذلك بالنسبة للقبة الرئيسية، وصف أفقى واحد بالنسبة للقبة الثانية، وتشغل المساحة الواقعة بين هذه البلاطات وبين بلاطات الكسوة التى تعلوها طبقة حديثة من البياض المنفذ باللون الأصفر الجيري الذى يأتى على طبقة أسمنتية حلت محل مجموعة البلاطات التى فقدت بكل من القبتين.

جاءت النماذج الزخرفية المنفذة على كيان البلاطات بكل من الكسوتين تقليدية ومعتادة، حيث قد سبق ورأيناها فى العديد من عمائر الوجه البحرى بمصر التى لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية أو ببعض منها، ونخص بالذكر هنا كل من الكسوة الخزفية بمسجد الحاج إبراهيم تربانة بالأسكندرية، والكسوة الخزفية بمسجد دومقسيس برشيد.

يمكننا القول أن هذه البلاطات على الأرجح مصنوعة بإحدى مصانع إنتاج الخزف المحلية التى كانت منتشرة بالوجه البحرى بمصر خلال هذه الفترة، والتى قامت أساساً على كاهل مجموعة من الخزافين المغاربة اللذين جاءوا واستوطنوا مصر واستقروا بهذه المناطق، ومن ثم أخذوا يزاولون نشاطهم الصناعى فى إنتاج البلاطات والأواني الخزفية، حيث تتبع هذه البلاطات فى أسلوبها الفنى والصناعي المدرسة المغربية لصناعة المنتجات الخزفية وبصفة خاصة البلاطات الخزفية، والتى تميزت بإنتاج البلاطات بمقاس ١٠x ١٠ سم، ومقاس ١٥x ١٥ سم، كما امتازت بالعجينة الحمراء اللون، وسمك حجم البلاطات بها الذى يبلغ ٢,٣سم، وهو ما ينطبق تماماً على البلاطات التى تمثل كل من كسوتين هاتين القبتين.

أما عن التصميمات الزخرفية التى بهذه البلاطات فقد جاءت هى الأخرى فى مجملها تتبع نفس المدرسة الفنية وهو ما يتضح من خلال النماذج الزخرفية التى تضمنتها هذه البلاطات، حيث تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وتصميم المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وتصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ثم تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر بينها المعينات التى بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وأيضاً تصميم الدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثمنات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، حيث تعد هذه التصميمات الخمسة هى العمود الفقري الذى تعتمد عليه زخارف البلاطات بكل من كسوة القبتين.

لم يمنع ذلك من احتواء هذه البلاطات على لمحات من التأثيرات الأوروبية وخاصة الأسبانية منها، حيث توجد هذه التأثيرات فى تصميم الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦)، والذى يشغل جلسة المكسلة اليمنى بكتلة المدخل بقبة أبو النضر شتا، وأيضاً يشغل معظم بلاطات الصف الأفقى السفلى أسفل فتحة باب دخول القبة الثانية، وأيضاً نلاحظ هذه التأثيرات فى التصميم الذى يتكون من الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثمن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، والذى يوجد بالصف الرأسى بالطرف الداخلى من كسوة واجهة الكتف الأيسر بكتلة باب الدخول بقبة أبى النضر شتا، كما يشغل هذا التصميم مساحة أوسع بكسوة القبة الثانية بالمقارنة بالمساحة الزخرفية التى يشغلها بكسوة قبة أبو النضر شتا بالقبة، حيث يشغل الجزء العلوى بكسوة العقد الثلاثى، و أغلب كسوة باطن الكتف الأيمن لفتحة باب الدخول، من هذه القبة.

هذا ولم يخرج أى نموذج زخرفى من النماذج التى جاءت بكل من كسوة هاتين القبتين عن هذا السياق، فيما عدا نموذجاً زخرفياً واحداً يمثل تصميماً جديداً لم يظهر قبل ذلك بأية من الكسوات التى لا تزال باقية بعمائر الوجة البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، ويمثل هذا النموذج تصميم الوردة المركزية التى ينبثق منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية يحصر كل اثنان منهم زهرة ثلاثية، ويتقاطع مع هذه الأنصاف أوراق نباتية ذات نهاية مقوسة (شكل رقم ١٢٥)، ويشغل هذا التصميم البلاطات التى لاتزال تحتفظ بقوامها الزخرفى الموجودة بالصف الرأسي بالطرف الخارجى بكسوة واجهة الكتف الأيسر لباب الدخول بقبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٩٢)، وعلى الرغم من كونه تصميماً لم نره من قبل إلا أنه جاء يتبع نفس النمط العام

التى صارت عليه باقى البلاطات بكل من الكسوتين، حيث يتبع فى أسلوبه الصناعى والفني المدرسة المغربية، ذلك مع وجود رافد من روافد التأثيرات الأوروبية المتمثل فى الاهتمام بالطابع الزخرفى بدرجة كبيرة والذى يظهر من خلال التصميم العام والتماثل بين العناصر الزخرفية المكونة لهذا التصميم.

كما تظهر االخصائص العثمانية بهذه الكسوة من خلال بضعة أجزاء من البلاطات التى تشغل قمة وأطراف باطن العقد الثلاثى بالقبة الثانية (لوحة رقم ٢٠٢)، والتى يتضح فيها الأسلوب الصناعى والفني للبلاطات الخزفية التى تم إنتاجها خلال القرن السادس عشر الميلادى بتركيا العثمانية ولا سيما مدينة أزنيق، وهو ما يظهر من خلال نوع العجينة البيضاء الشفافة الناصعة البياض، والتصميمات النباتية التى تتضمن إزهار القرنفل واللاله ومجموعة مختلفة من أشكال الأزهار والورود، والتى نفذت بالدرجات المختلفة للون الأزرق على الأرضية البيضاء.

ومن المحتمل أن تكون هذه الأجزاء لا تعود لتاريخ انشاء هذه القبة، حيث تتطابق كل البلاطات الخزفية بهذه القبة مع مثيلاتها بقبة أبى النضر شتا فيما عدا هذه الأجزاء، علاوة على أنها جاءت غير مكتملة، فجاءت فى صورة أجزاء من البلاطات، ذلك بالإضافة إلى أن هذه الأجزاء جاءت بأطراف باطن العقد الثلاثى ولم تأتى بوسط بلاطاته مما يرجح أنها وضعت فى فترة لاحقة على تاريخ البلاطات الأصلية التى تتطابق مع بلاطات كسوة قبة أبو النضر شتا، وخصوصاً أن الإطار الزخرفى الذى كان يأطر مجموعة البلاطات التى تشغل هذا العقد قد اختفى ولم يعد له وجود، مما يسمح معه إضافة أجزاء بالأطراف الخارجية لهذه الكسوة بكل سهولة.

الفصل الثالث

البلاطات الخزفية فى العمائر المدنية

لم يقتصر إستخدام البلاطات الخزفية فى عمائر العصر العثمانى بالوجه البحرى بمصر على العمائر الدينية، أو العمائر الجنائزية فقط بل استخدمت هذه البلاطات كذلك فى العمائر المدنية، إلا أنها لم تكن منتشرة بصورة كبيرة كما رأيناها فى العمائر الدينية، والجنائزية، حيث لم نعثر على هـذه الكسوات الخزفية بالمنشآت المدنية على اختلاف أنواعها سوى فى عمارة المنازل والتى اقتصرت فقط على بضعة منازل بمدينة رشيد.

أسهم الموقع الجغرافى رشيد خلال العصر العثمانى فى تحديد حجم وطبيعة النشاط الاقتصادى بها، حيث أخذت المدينة فى التنامى وسرعان ما باتت الميناء الأول على ساحل البحر المتوسط بمصر إبان العصر العثمانى، وقد كان لذلك كبير الأثر فى تطور مختلف أنماط، وأنواع الأنشطة بها، وبخاصة تطور الحياة المدنية وما تبعها من تطور فى النمو السكانى بها، مما لزم معه التوسع فى بناء مختلف أنواع العمائر وخاصة المدنية منها(1). وقد لعبت الظروف الطبيعية وخاصة الجغرافية دورا هاما فى ذلك التميز، حيث كان لموقع المدينة - خلال ذلك العصر - على ساحل البحر المتوسط، وعلى مصب نهر النيل، ووجود ميناء حيوي بها اثر كبير على أهمية المدينة الاقتصادية، حيث أصبحت مركزا تجاريا هاما آنذاك، وساعد على ذلك اهتمام العثمانيين بهذه المدينة، ولعل ذلك راجع إلى كونها أقرب ميناء لاستانبول.

أصبحت مدينة رشيد مصدر جذب للتجار والراغبين فى العمل بهـذا المجـال، ممـا نتج عنه الازدحام الشديد بها، هذا من جهة، وتقلص المساحات المخصصة للبناء، وذلك ناتج عن صعوبة التوسع الأفقى للمدينة نظرا لوضعها الجغرافى من جهة أخرى، مما أدى ذلك إلى وجود تصميم خاص لهذه المنازل يعمل على استغلال كل جزء من مساحة البناء، والاستفادة منه استفادة قصوى تتواءم مع الغرض السكني ورغبة المنشيء من جهة ومكان الإنشاء مـن جهة أخرى، مما جعل هذه المنازل تتخذ تخطيطا عاما مميزا لها أصبح بمثابة العمود الفقري لبناء منازل المدينة آنذاك(2).

---

(1) للمزيد عن أهمية رشيد كميناء أول بمصر خلال العصر العثمانى، وعن تكوينها الاجتماعي والمكانة التى وصلت إليها خلال هذا العصر. راجع، نفين مصطفى حسين: رشيد فى العصر العثمانى، ص ٦٣ وما بعدها.

(2) للمزيد عن المنازل خلال ذلك العصر راجع، رفعت موسى محمد: الوكالات والبيوت الإسلامية فى مصر العثمانية، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م)، ص ٦ وما بعدها.

تضم مدينة رشيد عدداً كبيراً من الآثار الإسلامية التـــى ترجـــع معظمهـــا للعــصر العثمانى، والتى تمثل مختلف أنماط العمارة الإسلامية، حيث تعد هذه المدينة بحق متحفاً عاماً مفتوحاً لمثل هذه الآثار، هذا وتمثل مدينة رشيد ثانى مدن العالم الإســـلامى – بعـــد مدينـــة القاهرة – التى يجتمع بها هذا العدد الكبير من هذه الأبنية، فبالنسبة للعمائر المدنية – وعلـــى وجهة الخصوص – السكنية منها نجدها تحتوى على اثنين وعشرين منـــزلاً أثريـــا يرجـــع تاريخها إلى العصر العثمانى، وسوف نتناول بالدراسة منها فقط تلك المنازل التـــى لا تـــزال تحتفظ بكسوتها الخزفية، وتقتصر هذه المنازل على أربعة منازل فقط هى:

١- منزل القناديلى "حسين القناديلى" النصف الأول من القرن ١٢ هـــ / ١٨ م.

٢- منزل علوان "محمد أغا علوان" النصف الأول من القرن ١٢هـــ / ١٨ م.

٣- منزل الميزوني "الحاج عبد الرحمن أيوب الميزونى" ١١٥٤ هـــ / ١٧٤٠ م.

٤- منزل محارم القرن ١٢ هـــ / ١٨ م.

منزل القناديلى

الموقع:

يقع هــذا المنزل بمدينة رشيد بشارع الشيخ قنديل، ويتكون من أربعة طوابق.

المنشىء:

ينسب هذا المنزل إلى السيد حسين القناديلى، ويعود تاريخه إلى النصف الأول مــن القرن الثانى عشرة الهجرى، الثامن عشر الميلادى[1].

المنزل من الخارج:

تشتمل واجهة المنزل على بابين، الأول يؤدى إلى المخزن والثانى يؤدى إلى المنزل، ويتكون من مدخل بارز يتوسطة فتحة الباب التى يقع على جانبيها مكسلتان، وتقــوم واجهــة الطابق الأول فى القطاعي الجنوبى على ماوردة[2] مزخرفة بالسدايب ويشغل هــذا الجــزء بالطوابق الثلاثة شباكان يعلوهما ثلاثة مناور، وذلك بكل دور من الطوابــق الثلاثــة، أمــا الجوانب فيوجد بها قواصف تعلوها مناور ويشغل الجزء المرتد شبابيك تعلوها مناور.

المنزل من الداخل:

يؤدى المدخل الثانى فى الواجهة إلى الطابق الأرضى للمنزل (شكل رقم ١٢٦)، حيــث يفتح على دركاة تفتح بدورها على دورقاعة المخزن الذى يمثل جزءاً من فناء مكشوف ويقع

---

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١١٩.

(٢) ماوردة: جمعها ماوردات، وهى فى المصطلح الأثري المعمارى عبارة عن بناء بارز عن سمت الواجهة يرتكز على كباش أو كوابيل تعلوها مدادات، وتتصدر واجهته وجانبيه شبابيك أو مشربيات، ولهــا فائــدتين، أولاهما زيادة مسطح هذه الطوابق، وثانيتهما الأشراف منها على الشارع وزيادة الإضاءة والتهوية فى الغرف المعمول بها مثل هذه الماوردات. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٦٠.

فى غربها حجرة، أما المدخل الأخر فيؤدى إلى دركاة على يسارها الباب الذى يقود إلى السلم الصاعد ويوجد بابان بين كل من المخزن والدركاة، كما توجد حجرة تعلو دركاة المخزن لها شباك يطل على المدخل، ونفذ السقف فى هـذا الطابق بالأقبية المتقاطعة.

أما الطابق الأول (شكل رقم ١٢٧) فيتكون من ثلاثة قطاعات، الأوسط منهم عبارة عن دورقاعة، والقطاع الأول يمثل حجرة وخزانة وهى تعلو دركاة المخزن وتطل على دورقاعة الفناء، أما القطاع الثالث فيمثل حجرة ومرحاض. وبالنسبة لكل من الطابقين الثانى (شكل رقـم ١٢٨)، والثالث (شكل رقم ١٢٩) فيتبع تخطيتهمـا نفـس تخطـيط الطـابق الأول، وتـشتمل الدورقاعة بكلأ منهما على فتحة مربعة محاطة بحواجز خشبية، وذلك للسماح للضوء والهواء بالدخول إلى داخل المنزل. ويأتى بعد ذلك الحضير وهو الطابق العلوى المكشوف بالمنزل.

البلاطات الخزفية بالمنزل (لوحة رقم ٢٠٣):

تقتصر البلاطات الخزفية بهذا المنزل على الحجرة الرئيسة بالطابق الأول، التى كانت تمتاز بأن حوائطها مزينة ببلاطات القاشانى، والذى بقى جزء منه بالحائط الجنوبى، ويقع فى منتصفه ويتخذ شكل محراب[1]، حيث تشغل هذه البلاطات مساحة معقودة تبرز قلـيلا عـن سمت الجدار، وتضم هذه المساحة عددا محدودا من البلاطات الخزقية التى يبلغ عددها أثنتـا وعشرون بلاطة فقط، بالإضافة إلى أجزاء من البلاطات تشغل مساحات صـغيرة بالكـسوة، تنحصر غالباً فيما بين البلاطات الكاملة وبين الأطر التى تحدد كيان هذه الكسوة.

وتشغل هذه البلاطات كل من الجانبين العلويين، وكوشة المساحة البارزة المعقـودة، وتأتى هذه الكسوة خارج حدود هذا البروز، حيث تبدأ من على جانبيه أسفل قمته بقليـل ثـم تشغل باقى المساحة العلوية الخارجية له، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين كما يلى:

١- الكسوة الخزفية الخارجية.

٢- الكسوة الخزفية الداخلية.

([1]) محمود احمد محمد درويش، عمائر مدينة رشيد، ص ١٢٠.

أولا: الكسوة الخزفية الخارجية:

تتخذ كسوة هذا الجزء هيئة إطار علوى خارجي للمساحة المعقودة البارزة، وتأتى فى صورة صفين رأسيين جانبيين وصف أفقى علوى يصل بين هـــذين الـصفين الرأســيين، ويتكون كل من الصفين الجانبيين من سبعة بلاطات ونصف يعلو بعــضهم الــبعض، وهــى بلاطات مربعة مقاس ١٥x ١٥ سم، ويشغلها تصميم واحد قوامه كف السبع (شكل رقم ٣٣).

أما بالنسبة للصف الأفقى العلوى فينحصر بين الصفين الرأســيين ويــربط بينهمــا، ويتكون من أربع بلاطات متجاورة، جاءت أيضا منفذة بالبلاطات مقاس ١٥x ١٥ سم، وتضم هذه البلاطات نوعان من الزخارف.

النــوع الأول يشغل كل من البلاطتين الطرفيتين الملاصــقتين للـصفين الرأســيين، وتحتوى كلا منهما على زخرفة واحدة متطابقــة قوامهــا الخطــوط المــستقيمة المتقاطعــة والمتوازية مع بعضها البعض، لتكون أشكالاً هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). أما **النوع الثانى** فيشغل كل من البلاطتين الداخليتين، حيث يشغل كــل منهمــا تــصميم زخرفى واحد قوامه شكل الشرفات التى تتخذ هيئة الورقة النباتية الخماسية المحصورة بــين نصفى ورقة نباتية طولية (شكل رقم ٥٠).

ثانياً: الكسوة الخزفية الداخلية:

تشغل المساحة الداخلية الوسطى للكسوة الخزفية الكلية، وذلك فيمــا بــين صــفوف البلاطات الرأسية والأفقية من جهة، وبين كيان الجزء العلوى للمساحة البــارزة المعقــودة، ويحدد هذه الكسوة من الخارج إطار من الأشرطة الزخرفية التى تتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، حيث تفصل هذه الأشرطة بين مساحة هذه الكسوة وبــين حيــز الكــسوة الخارجية.

يتخذ هذا الإطار شكل شريط أفقى علوى يتعامد عليه بكل مــن طرفيــه شــريطان رأسيان سفليان ليتخذ بذلك نفس هيئة كسوة الإطار الخارجى له، ثم ينحرف هذا الشريط بكل من الجانبين السفليين عند قمة المساحة البارزة المعقودة ليتخذ نفس الهيئــة المعقــودة لهــذه

المساحة البارزة، ذلك إلى أن يصل لمنتصفها ثم يتجه إلى داخل المساحة الوسطى ويأخذ هيئة مخروطية ليتلاقى مع كل من طرفي الشريطيين فى منتصف الشريط الأفقى العلوى، وعلـــى ذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين هما قسم أوسط داخلى وهـــو القسم الواقع داخل كيان الشكل المخروطى وقسم خارجى يقع على جانبى الشكل المخروطى الأوسط.

بالنسبة للقسم الأوسط الداخلى تشغل مساحته بلاطة واحدة مقاس ١٠ x ١٠ ســم، تــم شطف زواياها وأطرافها لتتناسب مع المساحة المخروطية التى تـشغلها، وقــوام زخرفتهـا تصميم الطبق النجمى ذو الستعة عشر ضلعاً (شكل رقــم ٨)، أما المساحة فيما بين هذه البلاطة والإطار الداخلى لباقى الشكل المخروطى فتركت بدون زخرفة.

أما كسوة القسم الخارجى فتشغل مساحته بلاطات مقاسها ١٥ x ١٥سم، وتتكون مـــن أربع بلاطات بواقع بلاطتين تعلو إحداهما الأخرى، وذلك بكل جانب مـــن جـــانبى الـــشكل المخروطى، وتشغل المساحات المتبقية فيما بين هذه البلاطات وبين الإطار الذى يحدد كيـــان هذه المساحة الزخرفية أجزاء من البلاطات.

يوجد ستة أجزاء من البلاطات مختلفة المقاسات تتخذ كلها هيئة مثلــث قـــائم يمتـــاز بانحراف ضلعه المقابل للزاوية القائمة ليتمشى مع انحراف كل من الشكل المخروطى وهيئة المساحة البارزة المعقودة من أعلى، وتحمل هذه الأجزاء زخارف نباتية عبارة عـــن أفـــرع نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء، وذلك فى أجزاء البلاطات التى تـــشغل المـــساحة السفلية من التكوين الملاصقة لكيان بروز المساحة المعقودة. أما أجزاء البلاطات التى تشغل قمة التكوين فيما بين قمة الشكل المخروطى وبين الشريط الأفقى، فتضم زخرفة واحدة عبارة عن أفرع نباتية وأجزاء من زهرة القرنفل، وذلك باللون الأزرق، والأخضر الباهـــت علـــى أرضية بيضاء.

أما الأربع بلاطات الرئيسة بهذا القسم فقوامها مجموعة من الزخارف النباتيـــة التـــى تتألف من الأفرع، والأوراق، والأزهار، المختلفة الأحجام والأشكال، وجاءت هذه الزخارف منفذة باللون الأزرق والأصفر مع مسحة من اللون الأخضر على أرضـــية بيـــضاء اللـــون. وتتطابق هذه البلاطات مع جزء من التجميعة الزخرفية التى تشغل الرواق الثـــانى بالجـــدار

الشمالى الغربى لمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (شكل رقم ٥٩)، وهو ما يتضح من خــلال مقارنة هذه البلاطات مع بلاطات تلك التجميعة، حيث يتبين الأتي:

- البلاطة العلوية الواقعة بالجانب الأيمن من الشكل المخروطى الأوســط (شــكل رقــم ١٣٠)، تتطابق مع البلاطة الرابعة بالصف الأول على يمين الناظر للوحة.
- البلاطة السفلية الواقعة بالجانب الأيمن أسفل البلاطة السابقة (شكل رقــم ١٣١)، تتطابق مع البلاطة الرابعة بالصف الثانى على يمين الناظر لتلك اللوحة، وقد جاءت البلاطة بهذه الكسوة مقلوبة رأساً على عقب، حيث من المفترض أن تدور جــول محورهــا بمقدار ١٨٠ درجة لتأخذ وضعها الصحيح، كما يتضح أن كلاً من هاتين البلاطتــين تجاور كل منهما الأخرى وذلك فى صورة أفقية كما جاء باللوحة الخزفيــة، ولــيس بصورة رأسية كما جاء بهذه الكسوة.
- البلاطة العلوية الواقعة بالجانب الأيسر من الشكل المخروطى (شكل رقم ١٣٢)، تتطابق مع البلاطة الثامنة بالصف الثانى على يسار الناظر لتلك اللوحة.
- البلاطة الرابعة والأخيرة بهذه الكسوة وهى الواقعة أسفل البلاطة السابقة (شــكل رقــم ١٣٣)، تتطابق مع البلاطة السادسة بالصف الثانى على يمين الناظر لتلك اللوحة، وقد جاءت هذه البلاطة بوضعية غير صحيحة، حيث من المفترض أن تكون الوردة التى تمثل كيان تصميمها متجهة إلى الأسفل وليس إلى الأعلى كما جاءت هنا.

بالرغم من صغر المساحة التى يشغلها الجزء المتبقى من كسوة هذا المنزل والتى لا تتعدى فى مجملها بضعة وعشرين بلاطة، إلا أنها مع ذلك تشتمل على زخارف متنوعة حيث نجد فيها التكوينات الهندسية الصريحة المنفذة على بلاطات مستقلة والمتمثلــة فــى زخرفــة الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً، وأيضاً التصميمات النباتية الصريحة التى نفــذت هــى الأخرى على بلاطات مستقلة وتتمثل فى أشكال الأزهار والأفرع النباتية، وتكــوين الورقــة النباتية الخماسية المنفذة بطريقة الشرفات، علاوة على تصميم كف السبع، كما تشتمل كــذلك على كل من الزخارف الهندسية والنباتية معا، والمنفذان إلى جوار بعضهم البعض وذلك فــى تصميم الخطوط المتوازية والمتقاطعة مع بعضها البعض و التى تضم فيما بينها مجموعة من الزخارف النباتية البسيطة.

تضم هذه الكسوة فى طياتها التأثيرات المغربية الأندلسية والتى تتضح فى اســتخدام العناصر الهندسية والاعتماد عليها كعنصر أساسى فى التصميم الزخرفى للبلاطة كما يظهــر

ذلك فى تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً، وكذلك فى تصميم الخطوط المستقيمة والمتوازية التى تتقاطع فيما بينها لينتج عنها أشكال هندسية نفذت عليها زخارف نباتية بسيطة، كما تضم كذلك التأثيرات العثمانية التى تتجلى بوضوح فى تصميم كف السبع بالرغم من أنها تتبع الأسلوب المحلى فى الصنع، كذلك نراها فى طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية النباتية من أفرع، أوراق، وأزهار بالبلاطات التى تشغل حيز مساحة التكوين الداخلى والتى جاءت بإسلوب واقعى.

بالنظرة المتأنية لهذه الكسوة المتبقية يتضح أنها لم تصنع خصيصاً لشغل هذا الجزء، أو أنها ربما تمثل بقايا البلاطات التى ظلت بكسوة هذه الحجرة وتم جمعها بهذا الشكل مع بعضها البعض لتشغل المساحة العلوية للمحراب الزخرفى البارز، ومما يؤكد ذلك التكوين العام لهذه الكسوة، ووضعية البلاطات المكونة لها حيث نرى عدم اكتمال الصف الأفقى العلوى بالبلاطات التى تحمل تصميم الشرفات بل اقتصرت فقط على بلاطتين يتوسطا هذا الصف، كذلك وجود نصف البلاطة بكل من الصفين الرأسيين وذلك أسفل امتداد الصف الأفقى مباشرة، مما يؤكد ان العامل الذى قام بتركيب هذه البلاطات لم يكن لديه خريطة زخرفية خاصة بهذه الكسوة ليطبقها، بل تصرف حسبما ارتأى وذلك فى حدود المتاح له من اختيارات، بالإضافة إلى عدم ملائمة الجزء الداخلى للكسوة مع بعضه البعض، حيث لا تشكل بلاطاته وحدة زخرفية واحدة مترابطة فيما بينها، وذلك على الرغم من إنها تنتمى لكيان زخرفى واحد متمثل فى اللوحة الزخرفية ذات التكوينات النباتية التى تنبثق من زهرية يتمحور حولها التصميم الكلى لهذه اللوحة.

ليس معنى هذا إهدار حق العامل الذى قام بتركيب هذه البلاطات، حيث أجاد إجادة كبيرة فى جعل هذه التشكيلة من البلاطات تبدو وكأنها مجموعة واحدة مترابطة زخرفيا، وذلك من خلال إيجاد نوع من التناسق والتماثل بها، حيث جعل نصفها الأيمن يتطابق إلى حد كبير مع نصفها الأيسر – ذلك فيما عدا البلاطات الأربع التى توجد بقمة المساحة البارزة المعقودة – أو من حيث طريقة تنفيذ العناصر الداخلية المكونة لهم، كما وفق أيضا فى جعل البلاطة التى تحمل تصميم الطبق النجمى تبدو وكأنها دائرة مركزية تمثل قلب الشكل المخروطى الذى يعلو قمة المساحة البارزة المعقودة.

منزل علوان

<u>الموقع:</u>

يقع هــذا المنزل بمدينة رشيد بشارع دهليز الملك، ويتكون من ثلاثة طوابق.

<u>المنشىء:</u>

ينسب إلى مؤسسه محمد أغا علوان وذلك فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى[١].

<u>المنزل من الخارج:</u>

تضم واجهة المنزل مدخلين، الأول خاص بالوكالة وهو مدخل بارز يعلوه منــور[٢]، أما الثانى فيؤدى إلى سلم يصعد منه للمنزل ويعلوه منوران، كما تشغل المنطقة فيمــا بــين هذين البابين منوران. أما الدوران العلويان فتنقسم واجهة كل منهما إلى قطــاعين رأســيين، الأول عبارة عن قطاع بارز يأتى على ماوردة ويشغله شباكان وثلاثة مناور، والجوانب تضم قواصف تعلوها مناور، أما القطاع الثانى فيشغله شباك يعلوه منور بكل من الدورين.

<u>المنزل من الداخل:</u>

يصل للطابق الأرضى (شكل رقم ١٣٤) للمنزل عن طريق المدخل الأول بالواجهــة، حيث يؤدى إلى دركاة تفتح على الوكالة التى تتكون من فناء مكشوف تشرف عليــه ثــلاث

---

(١) نفين مصطفى حسن: رشيد فى العصر العثمانى، ص ٤٢٤.

(٢) المنور: يقصد بالمنور فى المصطلح الأثري المعمارى إما فتحة معقودة تعلو الباب وتنفصل عنه بالعتب الحجرى أو الخشبى، اعتاد المعمار المسلم أن يشبكها بالحديد أو الجص المخروم أو الزجاج المعشق، وإمــا فتحة بسيطة الشكل والتكوين على هيئة نافذة صغيرة فى أعلى الجدران انحصرت وظيفتها هنا وهنــاك فــى إضاءة المكان الذى عمل فيه المنور. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٣٠٦.

حواصل كما يضم مرحاضاً يتقدمه حجرة يوجد بها خرزة الصهريج[1]، ويتقدم الحواصل الثلاثة سقيفة تقوم على عمود رخامى، وسقفت الحواصل والدركاة بالأقبية المتقاطعة، ويوجد بالفناء سلم يؤدى إلى الدهليز، أما الباب الثانى فيؤدى إلى السلم الصاعد مباشرة حيث يصل منه إلى الدورين العلويين كما يوجد باب من السلم للحاصل الأول بالوكالة.

أما الدوران العلويان الأول (شكل رقم ١٣٥)، والثانى (شكل رقم ١٣٦)، فيتكون كل منهما من ثلاثة قطاعات يمثل القطاع الأوسط دورقاعة تطل على الفناء بشباك مزدوج كما تضم أيضا فتحة لدولاب المناولة والتى يصعد إليها مباشرة من السلم ثم إلى اليمين، ويمثل القطاع الأول حجرة وخزانة، أما القطاع الثالث فيتكون من حجرة ومرحاض.

الكسوة الخزفية بالمنزل:

تشغل الكسوة الخزفية لهذا المنزل جدران الحجرة الرئيسية بالطابق الأول، حيث كسيت جميع جدرانها الداخلية بالبلاطات الخزفية، ذلك فيما عدا الجدار الذى يضم فتحة باب الدخول للحجرة، وبذلك تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاثة أقسام، هى كما يلى:

أولاً – الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل.

ثانياً – الكسوة الخزفية بالجدار الأمامى المقابل للمدخل.

ثالثاً – الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل.

أولا: الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل:

تشغل هذه الكسوة مساحة الجدار الأيمن لهذه الحجرة وهو الجدار الواقع على يمين باب الدخول (لوحة رقم ٢٠٤)، وتبدأ هذه الكسوة من أسفل الجدار – أعلى مستوى الأرضية

---

(1) الصهريج: هو المصطلح الأثرى المعمارى خزان للماء العذب يبنى أحياناً فوق سطح الأرض كما فى صهاريج القيروان (٢٤٦– ٢٤٨ هـ / ٨٦٠– ٨٦٢ م)، ويبنى غالباً فى تخومها وذلك من الحجر أو الآجر بمونة الخافقى التى تتكون من الجير والحمرة لقدرتها على تحمل الرطوبة الأرضية وعدم سماحها بتسرب الماء، وتأتى سقوف هذه الصهاريج عادة على هيئة قباب ضحلة تعرف بالقباب المقالية التى تقوم على دعامات وعقود من الحجر، ويكون للصهريج خرزة بئر من الرخام أو الحجر والتى تتخذ غالبا شكل دائرى لتغطية فوهتها، على أن تسمح هذه الفتحة بنزول المزملاتى من خلالها بوسطة سلم صغير يعرف بالسلم الطرابلسى، وذلك لتنظيفه وتطهيره قبل ملئه بالمياه. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٧٣.

بقليل- وتمتد إلى نهايته وذلك قبيل سقف الحجرة بعدة سنتيمترات، وتنقسم كسوة هذا الجدار إلى قسمين الأول سفلى، والثانى علوى.

١ - الكسوة الخزفية بالقسم السفلى للجدار:

تبدأ من أسفل الجدار أعلى مستوى أرضية الحجرة بقليل، وتنحصر بين إطارين خشبيين متوازيين الأول سفلى، والثانى علوى، وتضم هذه الكسوة ثلاثة تكوينات زخرفية مختلفة المقاسات، حيث نجد التكوين الأول على يمين الناظر لهذه الكسوة هو أكبر التكوينات الثلاثة يليه التكوين الأوسط، ثم التكوين الثالث والأخير وهو أقلهم مساحة.

يحدد المحيط الداخلى لهذه الكسوة - داخل حيز الإطارين الخشبيين - إطار أخر داخلى يتكون من صف واحد من البلاطات التى تتوازى مع كل من الإطارين الخشبيين تارة، وتتعامد عليها تارة أخرى لتشغل الحيز الخارجى لمساحة هذا القسم، كما يمتد هذا الإطار أيضاً ليفصل بين التكوينات الثلاثة الرئيسة بهذه الكسوة، وذلك فى صورة صفين رأسسين، بالإضافة إلى صف رأسى أخر يشغل المساحة الرأسية فيما بين فتحة الباب الجانبى بهذا الجدار، وبين نهاية الجدار، وذلك عند نقطة تلاقيه مع جدار فتحة باب الدخول للحجرة.

يضم هذا الإطار نوعين من التصميمات الأول منهما يشغل الصف الرأسى الواقع بين فتحة الباب الجانبى بهذا الجدار وبين نهايته، وقد سبق ورأيناه فى بعض كسوات العمائر السابقة لاسيما كسوة مسجد إبراهيم تربانة، ويتمثل فى تصميم غير مكتمل قوامه أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، حيث جاء التصميم على بلاطة واحدة وليس أربع بلاطات نظراً لعدم توافر المساحة اللازمة لذلك.

التصميم الثانى يشغل باقى بلاطات هذا الإطار، وقوامه زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، عبارة عن حلية مركزية دائرية يخرج منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية تتجه كل منهم نحو أركان البلاطة، بحيث يحصر كل نصفين منهما نصف وردة تجد متمماتها فى البلاطة المجاورة لها، وجاء ذلك باللون الأصفر على أرضية بيضاء، كما يخرج من الدائرة المركزية الوسطى ورقتان ثلاثيتان متعاكستان تتجه كلا منهما نحو الزهرة المتعددة البتلات، وجاءت كلا منهما باللون الأخضر الذى يتوسطه اللون الأصفر، ويوجد بكل من الحافتين

الأفقيتين للتصميم شريطان طوليان نفذ كل منهما باللون الأصفر، كما يوجد ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو الضلعين الأفقيين للتصميم وذلك عند تلاقى كل نصفين مروحتين نخيليتين، ونفـذ ذلك باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون، ويحدد العناصر الزخرفيـة المكونـة لهـذا التصميم خط رفيع من اللون البنى المحروق.

أما بالنسبة للتكوينات الثلاثة الرئيسة التى تشغل كيان هذا القسم بالكسوة الخزفية بهذا الجدار فقد جاءت ببعض كسوات العمائر السابقة مثل كسوة مسجد إبراهيم تربانـة، وكـسوة مسجد عبد الباقى جوربجى، وهى كما يلى:

التكوين الأول يتخذ هذا التكوين هيئة مستطيلة الشكل، ويمثل أكبر التكوينات الثلاثـة من حيث المساحة، ويقع على يمين الناظر لهذه الكسوة، ويحدده من الخارج إطار يتكون من البلاطات المربعة مقاس ١٠ x١٠ سم، ويضم هـذا الإطار نوعين من البلاطات كل منهمـا يعتمد على زخرفة اللون الواحد الخالى من الزخارف، حيث يـشغل الأول منهمـا بلاطـات سوداء اللون مركبه على زواياها، والثانى عبارة عن أنصاف بلاطات تأخذ هيئة مثلثة وتشغل المساحات فيما بين بلاطات النوع الأول.

يعلو الإطار العلوى الخاص بهذا لتكوين نصف صف من البلاطات المتجاورة، والذى يسير ملاصقاً للصف العلوى لإطار هذا التكوين، وذلك ليشغل حيز المساحة التى تفصل بـين الإطار العام للقسم من أعلى، وبين الإطار العلوى الخاص بكيان هـذا التكـوين، وتتـضمن أنصاف هذه البلاطات تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التـى ضـم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

أما التكوين داخل هذا الإطار فيشغل مساحة مستطيلة تتكون من عشرة صفوف مـن البلاطات الرأسية التى تضم اثنتا عشر صفا من البلاطات الأفقية، وجاءت البلاطـات كلهـا مقاسها ١٠x١٠م، وقوام تصميمه أرضية عامة من البلاطات التى تحمل تـصميم الفـرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجـزاء فيمـا بينهمـا ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويتوسط هذه الأرضية مـستطيل حـدد بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يتخذ التصميم الداخلى لهذا المستطيل هيئة عقد منكسر منفذ بصف من البلاطات التى تحمل زخرفة الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، ويشغل كوشته بلاطات قوامها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وقد جاء غير مكتمل حيث نفذ على مساحة ثلاثة بلاطات وجزء صغير من البلاطة الرابعة، وذلك فى كل من جانبى قمة العقد المنكسر.

أما داخل العقد فنفذ بنجمة سداسية، وذلك من خلال شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويضم بداخله نفس زخارف كوشة العقد حيث تشغل بلاطاته الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما المساحة خارج هذا التكوين النجمي فيشغلها نوعين من التصميمات، الأول يأتى أسفل الشكل النجمي ويتكون من شكلين غير مكتملتين من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، أما النوع الثانى فيشغل الجزء العلوى من العقد أعلى الشكل النجمي وتحمل بلاطاته نفس زخرفة الشكل النجمى الأوسط، حيث تتكون من تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

التكوين الثانى هو التكوين الأوسط بهذا القسم، والثانى من حيث المساحة التى يشغلها (لوحة رقم ٢٠٥)، ويتشابه هذا التكوين مع التكوين الأول، حيث يحدده إطار يحمل نفس الأسلوب، ونفس نوعية البلاطات التى تحدد التكوين الأول.

يعلو الإطار العلوى الخاص بهذا التكوين نصف صف من البلاطات التى تمثل صفاً أفقياً ينحصر بين كل من الإطاريين العلويين - الإطار العام بهذا القسم، والإطار العلوى الخاص بهذا التكوين- حيث يشغل هذا الصف المساحة فيما بينهما، وجاء قوامها الزخرفى متطابقاً، حيث يشغله تصميم غير مكتمل يمثله الفرعان النباتيان اللذان يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

يأخذ التكوين بداخل هذا الإطار مساحة مستطيلة تتكون من تسعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم اثنتا عشر صفا من البلاطات الأفقية، وجاءت البلاطات كلها ذات مقاس ١٠x١٠ سم، وقوام تصميمه أرضية عامة من البلاطات التى تحمل تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء فيما بينهما

ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويتوسط هذه الأرضية مستطيل حدد بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يتخذ التصميم الداخلى لهذا المستطيل هيئة عقد ثلاثى منفذ بنفس أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويشغل كوشته بلاطات قوامها زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، أما داخل العقد فيشغله نوعان من التصميمات الأول يتوسط مساحة هذا العقد ويشغل صفين رأسيين من البلاطات المتجاورة بكل صف منهما ثلاث بلاطات تعلو بعضها البعض وتحمل تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما التصميم الثانى فيشغل المساحة الباقية بداخل العقد ويتضمن بلاطات وأجزاء بلاطات قوامها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

التكوين الثالث هو أصغر تكوينات هذا القسم من حيث المساحةً (لوحة رقم ٢٠٦)، ويشغل أقصى يسار هذا القسم بهذه الكسوة، لا يختلف كثيراً عن التكوينيين السابقين، حيث الإطار الخارجى الذى يتكون من البلاطات السوداء اللون التى تضم فيما بينها أنصاف البلاطات البيضاء اللون، كذلك يعلو الإطار العلوى الخاص بها صف من أنصاف البلاطات يعد امتداد لكل من أنصاف البلاطات التى تعلو التكوينين السابقين، حيث تأتى هذه الصفوف الثلاثة كصف أفقى واحد يمتد بالقسم العلوى بهذا القسم فيما بين الإطار العام للقسم وبين الإطار الخاص بالتكوينات الثلاثة، إلا انه يقطعه الصفان الرأسيان اللذان يفصلان بين التكوينات الثلاثة، وقوام هذه الأنصاف تصميم غير مكتمل يتمثل فى الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء فيما بينهما ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤). يشغل هذا التكوين مساحة مستطيلة تتألف من أثنتى عشر صفا من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف من البلاطات الرأسية.

بالنسبة للتصميم الرئيسى بهذا التكوين فيتخذ هيئة عقد منكسر يحدد محيطه الخارجى وكذلك محيط كوشته شريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وتشغل المساحة خارج ذلك العقد أرضية عامة قوامها الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ليقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء يحتوى كل جزء منهم على زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، وذلك بواقع صف رأسى على جانبى العقد وصف أفقى علوى وصفين أفقيين سفليين.

أما داخل العقد فتشغل مساحته بلاطات قوامها الشكل المثمن المنفذ بـالأفرع النباتيـة الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما كيان كوشة العقد فيضم كل جانب منهما بلاطة واحدة قائمة على إحدى زواياهـا بالإضـافة إلـى أجزاء صغيرة من البلاطات التى تشغل الفراغات فيما بين كل من البلاطتين والإطار الـذى يحدد كوشة هذا العقد.

أما عن قوام كل من البلاطتين فيشغلها تصميم واحد (شكل رقم ١٣٨)، عبارة عن دائرة وسطى مركزية نفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون يحددها من الخـارج اللـون الأصفر، وتحيط بها أربعة أشكال هندسية عبارة عن معينات يأخذ ضلعها الملاصق للـدائرة المركزية شكلا مقوسا ليتمشى بذلك مع انحراف الدائرة الوسطى، وحدد كيان المعينات باللون الأصفر، وباخل كل معين ورقة نباتية ثلاثية بسيطة نفذت بـاللون الأزرق علـى أرضـية بيضاء، وتشغل المساحة فيما بين المعينات أوراق نباتية نفذت بـاللون الأزرق، والأخـضر وذلك فى الأركان الأربعة للبلاطة.

<u>٢ – الكسوة الخزفية بالقسم العلوى للجدار:</u>

تشغل هذه الكسوة المساحة أعلى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد القـسم الـسفلى، ويمتد إلى قبيل السقف الخشبى للحجرة بعدة سنتيمترات، ويتألف من ثلاثة تكوينات تأتى على أرضية من البلاطات المربعة التى مقاسها ١٠ x ١٠سم، نفذت باللونين الأبـيض، والأسـود وذلك بنفس الأسلوب المتبع بأطر التكوينات الثلاثة بالقسم السفلى بهذه الكسوة.

أما التكوينات الثلاثة فجاءت كلها متطابقة تتخذ شكلا مستطيلا عرضياً يتكـون مـن ثلاثة عشر صفاً رأسياً من البلاطات التى تضم فيما بينها سبعة صفوف أفقية، حيث يشغل كل من الصفين الأفقيين السفليين – الأول والثانى – تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، يلى ذلك الصفان الأفقيان الثالث والرابع وقوامهما الشكل المثمن المنفذ بـالأفرع النباتيـة الـصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويتخلـل هـذان الصفان أربعة بلاطات متلاصقة على هيئة مربع، قوام تصميم كل منهم الطبـق النجمـى ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨)، يأتى بعد ذلك الصفان الأفقيان الخـامس والـسادس وقـوام زخرفتهما أزهار القرنفل(شكل رقم ٢)، وهو نفس ما يوجد بتصميم الصفين الـسفليين، يلـى

ذلك الصف الأفقى السابع وقوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهى بذلك تتطابق مع كل من تصميم الصفيين الأفقيين الثالث والرابع دون وجود لتكوينات الأطباق النجمية.

ثانيا: الكسوة الخزفية بالجدار الأمامى المقابل للمدخل:

تشغل هذه الكسوة كامل الجدار المقابل لفتحة باب الدخول لهذه الحجرة، ذلك فيما عدا الفتحات التى تخلل هذا الجدار والتى تتمثل فى فتحتي شباك كبيرين يعلوهما ثلاث فتحات أقل اتسعا تمثل الثلاث مناور بهذه الحجرة (لوحة رقم ٢٠٧)، وتنقسم هذه الكسوة أيضاً لمستويين، الأول سفلى والثانى علوى.

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:

تبدأ هذه الكسوة من أسفل عند المستوى السفلى لفتحتي الشباكين، وتنتهى أيضاً عند المستوى العلوى لهما، ويحددها من أسفل ومن أعلى إفريزان خشبيان متوازيان، وتضم هذه الكسوة ثلاثة تكوينات، يقع كل من التكوين الأول والثالث بطرفى الجدار، حيث ينحصر كلا منهما بين فتحة الشباك المجاور له وبين نهاية هذا الجدار، أما التكوين الأوسط فيشغل المساحة الجدارية التى تنحصر بين فتحتى الشباكين.

بالنسبة **للتكوينيين الطرفيين** فهما متطابقان، حيث يتخذ كل منهما مساحة مستطيلة تتكون من ستة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، وذلك بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠سم، يمثل الصف الخارجى إطار ويتألف تصميمه من الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، حيث يلتف هذا الإطار حول المحيط الخارجى للبلاطات الداخلية والتى تنحصر زخارفها من أسفل إلى أعلى فى التصميمات الآتية:

- خمسة صفوف أفقية قوام زخرفتهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- صفين أفقيين قوام زخرفتهما الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).
- سبعة صفوف أفقية قوامهم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما **التكوين الثالث** (لوحة رقم ٢٠٨) فيشغل مساحة مستطيلة نفذت بالبلاطات التي مقاسها ١٠ x ١٠ سم، ويحيط بالتصميم الداخلي لهذا التكوين إطار خارجي عبارة عن صف من البلاطات التي تحمل تصميم أنصاف المراوح النخيلية التي تتجه نحو الأركان الأربع للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، ويشغل الحيز الداخلي للتكوين عقد منكسر منفذ بالبلاطات التي قوامها الطبق النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، تتألف البلاطات بكوشة هذا العقد من الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ذلك بالإضافة إلى صفين من البلاطات التي تحمل نفس تصميم بلاطات الإطار الخارجي لهذا التكوين، حيث يأتي كل صف منهما أعلى الصفين اللذين يمثلان قمة العقد المنكسر.

أما المساحة الداخلية لهذا العقد فقد قام المزخرف بتقسيمها إلى عقدين منكسرين متجاورين، وذلك عن طريق صف رأسي من البلاطات يتوسط المساحة الوسطى للعقد المنكسر الرئيسي ويخرج من أعلاه صفين من البلاطات ينحرفا ليتعامدا على الضلعين المائلين اللذين يمثلا قمة العقد المنكسر الرئيسي، لينتج عن ذلك ثلاثة أشكال هندسية الأول والثاني منهما عبارة عن العقدين المنكسرين المتجاورين، أما الثالث فيأخذ شكل مربع قائم على أحدى زواياه ويشغل المساحة العلوية فيما بين العقدين المنكسرين المتجاورين، ونفذ ذلك بنفس البلاطات التي تشكل هيئة العقد الرئيسي.

بالنسبة للتصميم الداخلي بالأشكال الهندسية الثالثة فجاءت متنوعة، حيث يشغل الشكل المربع القائم على زواياه تسع بلاطات ركبت على زواياها للتوائم مع هيئة الشكل العام بهذه المساحة الزخرفية، وتحمل هذه البلاطات زخرفة واحدة متكررة قوامها الزهرة الوسطى المركزية التي يلتف حولها أربعة معينات بداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨).

أما كل من الشكلين الأول والثاني المتمثلين في العقدين المنكسرين المتجاورين فيضم كلاهما تكوينا زخرفيا متطابقا، يتألف من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشكل أرضية عامة للتكوينات الزخرفية بكل من العقدين، ويتوسط ذلك مستطيل طولي يضم بداخله عقد ثلاثي، ونفذ كلا منهما بأجزاء البلاطات السوداء اللون، يشغل المساحة الداخلية بالعقد الثلاثي الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، بينما تشغل قمة هذا العقد بلاطة تم شطف حوافها لتأخذ نفس

هيئة المساحة الداخلية لهذه القمة، وتصميمها يتمثل فى الزهرة الوسطى المركزية التى يلتـف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨).

بالرغم من تطابق تصميم هذين العقدين المتجاورين تطابقاً تاما نجد الاختلاف الأوحد بهما يظهر فى تصميم أجزاء البلاطات التى تشغل كوشة كلا من العقدين الثلاثيين بداخل المستطيل الطولي، حيث تشغل كوشة العقد على يسار الناظر لهذه الكسوة أجزاء من البلاطات التى قوام الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، أما كوشة العقد على يمين الناظر فتتكون من أجزاء البلاطات التى قوامها الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

٢- <u>الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:</u>

يشغل هـذا القسم المساحة العلوية أعلى الإفريز الخشبى الذى يأطر الكسوة الخزفيـة بالقسم السفلى، وتمتد هذه الكسوة لتصل إلى قبيل سقف الحجرة بقليل، ويأطرها مـن أعلـى إفريز خشبى يمتد بطول الجدار، وتتكون هذه الكسوة من أربعة تكوينات، تشغل المـساحات الجدارية بهذا القسم عدا الثلاث فتحات المستطيلة التى تمثل المناور الثلاثة.

وقد جاء تصميم هذه التكوينات متطابقا سواء من حيث التكوين العام، أو مـن حيـث الأسلوب الزخرفى، والتصميمات الداخلية، حيث يتألف كل تكوين منهم من مستطيل طـولى عبارة عن ثمانية صفوف أفقية من البلاطات التى تضم فيما بينها خمسة صفوف رأسية، ذلك فيما عدا التكوين الأول على يمين الناظر فيتكون من ثمانية صفوف أفقية من البلاطات التـى تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، بدلا من الصفوف الخمسة بكل من باقى التكوينات.

يحدد التصميم العام بهذه التكوينات إطار خارجى نفذ بالبلاطات التـى تعتمـد علـى زخرفة اللون الواحد المتمثل فى اللون الأبيض، واللون الأسود، حيث ركبت البلاطـات ذات اللون الأسود على زواياها وتضم فيما بينها أنصاف البلاطـات البيـضاء اللـون، أو تـضم بلاطات بيضاء كاملة وذلك بكل من طرفي التكوينين الطرفيين، أما بالنسبة للتصميمات التـى تتضمنها هذه التكوينات فهى من الأسفل إلى الأعلى كما يلى:

- يشتمل كل من الصف الأول والثانى على تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- يتضمن الصف الثالث والرابع زخرفة الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، يتخلل كل من الصفين أربع بلاطات بواقع بلاطتين فى كل صف يشغلا كل من الصف الثانى والثالث الرأسي، وذلك فى كل من التكوينات الثلاثة الأخيرة على يمين الناظر، أما التكوين الأول فيشغلا كل من الصفين الثالث والرابع الرأسي، وقوام هذه البلاطات الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).
- أما الصفين الخامس والسادس فيشغلها تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، التى تضم بداخلها زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).
- وأخيراً يأتى تصميم الصفين العلويين – الصف السابع والثامن – ويشغلهما تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل:

تمتد هذه الكسوة لتغطى مساحة هذا الجدار بما فى ذلك مساحة الجزء المرتد منه الذى يأخذ هيئة دخلة رأسية بطرف الجدار الخارجى، بالإضافة إلى المساحة الممتدة فى الطرف الأخر للجدار المتجهة نحو داخل المنزل، وبذلك يمكن تقسيم الكسوة الخزفية لهذا الجدار إلى ثلاثة أقسام، **الأول** عبارة عن الكسوة الرئيسة، **والثانى** يشغل الدخلة الجدارية بالطرف الخارجى للجدار، والثالث يشغل المساحة الممتدة بالطرف الداخلى للجدار.

أولاً: الكسوة الخزفية الرئيسة (لوحة رقم ٢٤٤):

تشغل معظم مساحة الجدار فيما عدا الدخلة الجدارية بالطرف الخارجى، وكذلك الجزء الممتد بالطرف الآخر للجدار، وتتبع هذه الكسوة نفس النمط المتبع بكل من الجدارين السابقين، حيث قسمت مساحتها إلى قسمين الأول سفلى، والأخر علوى، وذلك كما يلى:

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلي:

ينحصر هــذا القسم بين كل من الإفريزين الخشبيين - السفلى الذى يمتد مباشرة مع المستوى السفلى للخورنقات[1]، والمستوى العلوى الذى يأتى أعلاها بقليل - ويتمــشى مــع مستوى الإفريز العلوى بكل من الجدارين السابقين، وتتكون هــذه الكــسوة مــن تجميعتــين رئيسيتين، بالإضافة إلى شريط زخرفى رأسي بنهاية الطرف الداخلى للجدار، وسنتناول كــل منهم بالتفصيل كما يلى:

- التجميعة الأولى:

تشغل المساحة الطرفية بهذا الجدار، وذلك جهة فتحات الشبابيك المطلة على خــارج المنزل، فيما بين الإطار الخشبى للخورنقات وبين الدخلة الجدارية الطرفيــة، وتتخــذ هــذه التجميعة هيئة مستطيل طولى (لوحة رقم ٢١٠)، منفذ بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويحدد التجميعة من الخارج إطاران، الأول عبارة عن صف ممتد من البلاطات يأطر الكسوة الخزفية بهذا القسم السفلى، وقوام تصميمه أنصاف المراوح النخيلية التى تتجه نحو الأركــان الأربع للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، ويتخلل هــذا الإطــار بعــض البلاطات المختلفة التصميم وذلك فى الإطار الذى يشغل حافة الجدار عند الدخلة الجداريــة، وتشتمل هذه البلاطات على ثلاثة تصميمات زخرفية.

- **التصميم الأول** يمثله البلاطة الأولى بأسفل الإطار حيث جاء تــصميمها (شــكل رقــم ١٣٩)، عبارة عن زهرة وسطى مركزية تتكون من أربع بتلات ثلاثية الشكل، ونفذت الزهرة باللون الأخضر على أرضية صفراء اللون، ويحيط بها من الخــارج مــثمن نفذت أضلاعه الجانبية بخطوط مقوسة، بينما جاءت أضلاعه الأخرى المتجهة نحــو أواسط البلاطة صغيرة وزينت بخطوط مهشرة حيث تحصر بينهــا وبــين حــواف البلاطة ورقة نباتية ثلاثية منفذة باللون الأخضر على أرضية بيضاء، ويشغل أركان

---

[1] خورنقات: جمع خورنق، وهى فى المصطلح الأثرى الفنى فتحات صغيرة مستطيلة ذات أجزاء علويــة مزخرفة بأشكال مورقة غالباً، وكانت تستخدم لوضع أوان خزفية أو زهريات للزينة ولا سيما فــى المقاعــد وقاعات القصور والمنازل مثل السلاملك والحرملك ونحوها، كما عــرف الخورنــق بالخرســتانة - جمــع خرستانات - التى كانت فى الأصل عبارة عن حجرة حبيس للسلاح ونحوه، ثم أطلقت بعد ذلك على الخزانة. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٠٢.

البلاطة ربع دائرة بداخلها زخرفة نباتية محورة نفذت باللون الأزرق، ويوجد بداخلها ربع دائرة أخرى غيرة خضراء اللون، وجاء ذلك على أرضـية بيـضاء، وتحـدد العناصر الزخرفية بالتصميم خط رفيع من اللون البنى المحروق.

- **التصميم الثانى** فيعلو البلاطة السابقة ويشغل حيز أربع بلاطات يعلو بعضهم البعض، وقوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

- **التصميم الثالث** يشتمل على أربع بلاطات رأسية تشغل الحيز العلوى للإطـار قبيـل نهايته بثلاث بلاطات، وقوامه الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركـز البلاطـة ليقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

أما الإطار الثانى فيقع إلى الداخل من الإطار السابق، وهو خاص بالتكوين الـداخلى لهذه التجميعة، ويتكون من البلاطات التى مقاسها ١٠x١٠سم، التى تعتمد على زخرفة اللون الواحد، حيث يتخذ هذا الإطار صفا واحدا من البلاطات السوداء اللون المركبة على زواياهـا وتحصر فيما بينها أنصاف من البلاطات البيضاء. كما يوجد بين هذان الإطاران صف أفقـى يتكون من أنصاف البلاطات التى تعمل على غلق الفراغ فيما بين هذين الإطارين، وجاء قوام هذه الأنصاف متطابق حيث يشغلها تصميم غير مكتمل يتألف من أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

يتخذ كيان التكوين الداخلى للتجميعة هيئة مستطيل طولى يشغل معظم مساحته هيئـة عقد مدبب يبدأ من أسفل التجميعة إلى ما بعد منتصفها، وجاء ذلك بالبلاطات التـى تحمـل تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجـزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويزخرف المساحة الداخلية للعقـد ثلاثـة تكوينات متطابقة يعلو بعضهم البعض، ويتكون كل منهم من أربع بلاطات تتألف من تصميم أزهـار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل قمة باطن العقد أعلى هذه التكوينات بلاطة واحد كاملة يحيط بها أجزاء صغيرة من البلاطات، ونفذ ذلك بالزخارف الهندسية المتمثلة فـى تـصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).

أما باقى مساحة التجميعة خارج العقد المدبب فيشغلها نوعان من التـصميمات، الأول يلى قمة العقد مباشرة ويضم تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضـلعا (شـكل رقـم ٨)،

والثانى يشغل المساحة العلوية للتجميعة، وقوامه (شكل رقم ١٤٠) زهرة وسطى ذات أربع بتلات ثلاثية الشكل منفذة باللون الأزرق والأبيض على أرضية صفراء اللون، ويحيط بها من الخارج شكل هندسي متقاطع أقرب إلى هيئة الصليب حيث نفذ بالخطوط المهشرة فى أضلاعه التى تتجه نحو أواسط البلاطة وبخطوط مقوسة فى الأضلاع التى تتجه نحو الأركان، وتضم الأركان الأربع للبلاطة شكل ربع دائرة بداخلة شكل نباتى بسيط عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية وذلك باللون الأصفر والأبيض على أرضية زرقاء، بينما يشغل الحواف الوسطى للبلاطة شكل نباتى ثلاثى بسيط مرسوم باللون الأصفر ومركزة باللون الأزرق وذلك على أرضية بيضاء اللون، ويحدد العناصر الزخرفية للتصميم خط رفيع من اللون البنى المحروق. وينتج عن اكتمال هذا التصميم دائرة مركزية وسطى تضم بداخلها الشكل النباتى البسيط ويلتف حولها الأشكال الأربع الهندسية التى تضم بداخلها الأزهار ذات الأربع بتلات.

- **التجميعة الثانية:**

تشغل المساحة الوسطى فيما بين حدود الخورنقات (لوحة رقم ٢١١)، وتتخذ هيئة مستطيلة منفذه بالبلاطات ذات المقاس ١٠x١٠ سم، ويحددها إطاران من الخارج يتبع كل منهما نفس نمط الإطارين بالتجميعة الأولى. إلا انه توجد عارضة خشبية تنحصر بين هذين الإطارين وهى حلت محل صف أنصاف البلاطات الذى ينحصر بين كل من الإطارين بالتجميعة السابقة. أما الزخرفة الداخلية بهذه التجميعة، فتتألف من أثنتى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها عشرة صفوف من البلاطات الرأسية، تحتوى هذه البلاطات على تصميم أوسط داخل مساحة مستطيلة معقودة بعقد منكسر منفذ بالبلاطات التى تحمل شكل الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨)، ويشغل حيز المساحة الداخلية له بلاطات قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

أما المساحة خارج كيان هذا العقد فتضم نوعين من التصميمات، الأول يشغل كوشتى العقد ويتألف من الزهرة الوسطى المركزية التى يلتف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨)، والنوع الثانى يشغل باقى المساحة الداخلية بهذه التجميعة وذلك بمثابة أرضية عامة يأتى عليها التكوين المستطيل ذو العقد المدبب، ويتألف تصميمة من الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

- الشريط الرأسي بالطرف الداخلي للجدار:

يمثل الجزء الأخير بكسوة هذا القسم، ويتكون من مستطيل طولى يشغل المساحة الطرفية الداخلية للجدار، ويتألف من ثمانية تكوينات متطابقة قوام كل منهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، يعلو ذلك بلاطتان يمثل كل منهما جزءاً من الإطار الذى يأطر الحدود الخارجية لهذا القسم، والذى يمتد فى صورة صف أفقى أسفل الإفريز الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة العلوية القسم، ويمتد ليحيط بكل من التجميعتين السابقتين.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

تشغل الجزء العلوى للجدار وتأتى أعلى الكسوة الخزفية السفلى، حيث تبدأ من أعلى الإفريز الخشبى الذى يحدد نهاية كسوة القسم السفلى من أعلى مباشرةً وتمد إلى السقف الخشبى للحجرة، ونفذت بالبلاطات ذات مقاس ١٠x١٠ سم، وتتكون من ثلاثة تجميعات متجاورة تأخذ كل منهم هيئة مستطيل عرضي، وتشغل باقى مساحة هذه الكسوة بمجموعة من البلاطات السوداء والبيضاء اللون المركبة على إحدى زواياها وتحصر بعضها البعض، وهى تمثل الأرضية الزخرفية للتجميعات الثلاثة.

جاءت التجميعات الثلاثة متطابقة التكوين، حيث يتكون كل منهم من مستطيل عرضي عبارة عن ثمانية صفوف من البلاطات الأفقية تضم فيما بينها ثلاثة عشرة صفاً من البلاطات الرأسية، كما جاء تصميم كل منهم متطابق من حيث الخطة الزخرفية، والأسلوب المتبع فى تنفيذ هذه التصميمات، وطريقة توزيع التكوينات الداخلية بكل منهم، ويمكننا تقسيم الخطة الزخرفية المتبعة بهذا بكل تكوين إلى أربعة أشرطة أفقية يعلو كل منهم الأخر، ويتكون كل شريط أفقى منهم من صفين من البلاطات الرأسية، وذلك حتى يكتمل التكوين الزخرفى له، وقوام الزخرفة بهذه الأشرطة من أسفل إلى أعلى كما يلى:

- **الشريط الأول** ويتكون من ستة تكوينات متجاورة يحمل كل منهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، بالإضافة إلى نصف تكوين رأسي بالنهاية الطرفية الداخلية.
- **الشريط الثانى** ويتكون من نوعين من التكوينات، النوع الأول وهو الذى يشغل معظم المساحة بهذا الشريط، حيث يشغل حيز خمسة تكوينات قوامها الشكل المثمن

المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهــرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، بالإضافة إلى نصف تكوين رأسي يأتى فى النهايـــة الطرفيـــة للتجميعات ويحمل نفس القوام الزخرفى، أما التكوين الثانى فهو عبارة عن تـــصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث يشغل حيز التكوين الزخرفى الرابع بزخرفة هـــذا الشريط.

- **الشريط الثالث** تتطابق زخرفتة تتطابقا تاماً مع زخرفة الشريط الأول.
- **الشريط الرابع** وجاء متطابق مع زخرفة الشريط الثانى، فيما عدا كون هذا الـــشريط لا يحتوى على نوعين من التكوينات الزخرفية، بل يحتوى فقط على النوع الزخرفى الأول المتمثل فى زخرفة الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصـــصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثانياً: كسوة الدخلة الجدارية الطولية:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية المرتدة إلى خارج المنزل، وذلك بنهاية الطـــرف الخارجي لهـــذا الجدار، وتنقسم هذه الكسوة إلى قسمين الأول سفلى والثانى علوى.

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلي:

تبدأ هذه الكسوة من أسفل عند مستوى فتحات النوافـــذ الجانبيـــة، وتنتهـــى بانتهـــاء المستوى العلوى لهذه النوافذ عند الإفريز الخشبى الأفقى الممتد الذى يفصل بـــين كـــل مـــن القسمين السفلى والعلوى بهذا الجدار (لوحة رقـــم ٢١٢)، وبذلك تشغل هـــذه الكـــسوة مـــساحة مستطيلين طوليين، الأول منهما يمثل واجهة هذه الكسوة فيما بين الإفريز الخـــشبى الرأســـي الذى يحدد فتحات النوافذ الجانبية وبين انتهاء كيان الدخلة الجدارية نحـــو الـــداخل، والثـــانى يشغل المساحة الطولية الجانبية للدخلة الجدارية، وجاءت هذه الكسوة بالبلاطات التى مقاســـها ١٠x١٠ سم، وتضم ثلاثة تصميمات زخرفية.

- **التصميم الأول** يمثل إطار خارجى يحدد كيان الكسوة من الخارج، ويأخذ هذا التصميم صورة صف واحد من البلاطات التى قوامها الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

- **التصميم الثانى** يشغل معظم مساحة هذه الكسوة الواقعة بداخل الإطـــار الخـــارجى، وقوامه الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).
- **التصميم الثالث** والأخير بهذه الكسوة يتمثل فى زخرفة الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقـــم ٨)، ويتخلل هذا التصميم كيان التصميم الثانى، حيث يشغل مـــساحة صفين أفقيين يعلو بعضهما البعض، ويضم كل صف منهما بلاطتين متجاورتين، وقد حلت بلاطات هذا التصميم محل تكوين واحد من بلاطات التصميم السـابق، وذلــك بالتجميعة الرابعة – من أسفل إلى أعلى – الملاصقة للإطار الملاصق لفتحات النوافذ المستطيلة بهذا الجدار.

<u>٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:</u>

تشغل المساحة العلوية أعلى الإفريز الخشبى الذى يحدد انتهاء القـــسم الـــسفلى مـــن أعلى، وتمتد إلى نهاية الدخلة الجدارية قبيل سقف الحجرة، ونفذت عـــن طريـــق البلاطـــات الصغيرة المربعة الصغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، حيث جاءت فى صور صفوف أفقية ورأسية من البلاطات المركبة على زواياها، وقوام زخرفتها البلاطات ذات اللون الواحد المتمثل فـــى اللون الأسود الذى يحصر فيما بينه البلاطات البيضاء اللون.

<u>ثالثاً: الكسوة الخزفية بالمساحة الممتدة بالطرف الداخلى للجدار:</u>

يشغل هـــذا الجزء المساحة الجدارية الممتدة إلى داخل المنزل، حيث تـــضم فتحـــة شبابيك تشرف على فناء الطابق الأرضي، وتوجد هذه الشبابيك فى دخلة جدارية توجد علـــى يسار باب الحجرة، وتمتد من مستوى أرضية الحجرة إلى ارتفاع الأفاريز الخشبية التى تقسم جدران الحجرة إلى قسمين سفلى وعلوي.

جاءت الكسوة الخزفية بهـــذا الجزء غير مستوية (لوحة رقـــم ٢١٣)، حيث تشغل ثلاث مساحات متعامدة على بعضها البعض، وهى عبارة عن الجزء السفلى الممتد الذى يتعامد على واجهة كتف دخلة الشبابيك التى تطل على فناء المنزل والتى تتعامد بدورها على باطن الدخلة نفسها، بالرغم من ذلك نجدها تظهر كوحدة زخرفية واحدة، ونفذت بالبلاطات المربعة مقاس

١٠x١٠ سم، وتحمل خطة زخرفية متطابقة قوامها ثلاث مساحات مستطيلة طولية الـشكل، بواقع مستطيل طولى يشغل حيز كل مساحة من المساحات الثلاث، ونفذ ذلك علـى أرضـية ممتدة تحمل تصميم واحد وتمتد بالمساحات الثلاث، ويأتى على هذه الأرضية أربعة تكوينات زخرفية هى كما يلى:

- **التكوين الأول** ويمثل الأرضية العامة بهذه الكسوة، ويتألف من البلاطات التى تعتمـد على زخرفة اللون الواحد، حيث تعتمد بلاطات هذا التكوين على اللـونين الأبـيض والأسود، وتضم هذه البلاطات فيما بينها نوعين من التـصميمات. التـصميم الأول يشغل معظم مساحة الأرضية، وقوامه كل من اللونين الأبيض والأسـود المجتمعـان على بلاطة واحدة، حيث يتخذ كل لون منهما هيئة مثلث، ليقسما بذلك البلاطـة إلـى قسمين متساويين كل منهما يحمل لونا من اللونين، ولصقت هذه البلاطات إلى جـوار بعضها البعض بطريقة معينة لتظهر على هيئة خطوط منكسرة، فيما يعرف بزخرفة قشور السمك، أما التصميم الثانى فيتمثل فى البلاطات ذات اللون الواحد سواء كـان اللون الأبيض أو اللون الأسود، حيث نفذت البلاطات فيه بلون واحد فقط، ويشغل هذا التصميم المساحة العلوية لهذه الكسوة، وجاءت بلاطاته مركبة بالتبادل فيما بينها لتتخذ تصميم رقعة الشطرنج.
- **التكوين الثـانى** يشغل مساحة مستطيل طولى يتكون من أربع وعشرين بلاطة، وذلك فى صورة ثمانية صفوف أفقية تضم فيما بينهم ثلاثة صفوف رأسية، ويوجد هـذا المستطيل الزخرفى فى المساحة الجدارية لنهاية الجدار والممتدة نحو داخل المنـزل، وقوامه الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).
- **التكوين الثالث** يشغل كل من مساحة المستطيلين الأخرين، حيث يتكون كل مـستطيل منهما من أربعة تكوينات زخرفية تعلو بعضها البعض، وذلك فـى صـورة ثمانيـة صفوف أفقية تضم فيما بينهم صفيين رأسيين، وقوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- **التكوين الرابع** يتكون من أربع بلاطات رأسية توجد فى زخرفة الـشكل المـستطيل الذى يوجد فى باطن دخلة الشبابيك، حيث تشغل هذه البلاطات أسفل الصف الرأسـي الداخلى بهـذا المستطيل، وتتألف تصميمها من الدوائر المتماسة التى تحـصر فيمـا بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

يمثل منزل علوان درجه عالية من الأهمية، وذلك من الناحية الفنية، حيث تمثل الكسوة الخزفية به أول كسوة تصلنا كاملة بمجموعة العمائر المدنية بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، حيث لاتزال هذه الكسوة – المتمثلة فى كسوة الحجرة الرئيسية بالطابق الأول – محتفظة بتكويناتها بالكامل، كما ترجع أهمية هذه الكسوة بكونها تمدنا بالمعلومات اللازمة عن خصائص ومميزات بهذا المنزل على وجه التحديد، وبمنازل الوجه البحرى بمصر آنذاك، وبصفة خاصة نمط الخطة الزخرفية المتبعة بكسوة الحجرات الرئيسية بمنازل مدينة رشيد خلال ذلك العصر، علاوة على الأسلوب المتبع فى توزيع التكوينات والتصميمات الخزفية التى تشغل المساحة الداخلية الكلية بهذه الحجرات.

من خلال دراسة كسوة هذا المنزل دراسة وافية، نستطيع أن نتبين خصائص ومميزات هذه الكسوة، والتى لا تقتصر عليها فقط بل تتعداها لتضم جميع الكسوات الخزفية المتبقية التى تغشي الجدارن الداخلية بالحجرات الرئيسية بمنازل مدينة رشيد، حيث يمكن حصر هذه المميزات والسمات فيما يلى:

- تتكون هذه الكسوة من مستويين أفقيين، الأول سفلى و الثانى علوى، وتختلف مساحة كلا منهما تبعاً لوضعية العوارض الخشبية التى تمثل جزءا لا يتجزأ من الكيان المعمارى بهذه المنازل والتى تعد ميزة أساسية فى طريقة البناء بهذه المناطق.
- يشغل كل مستوى من هذه الكسوة حيزا مستطيلا أفقيا، ينقسم داخلياً إلى تكوينين أو أكثر تبعاً لطول وامتداد المساحة الجدارية، والتى يتدخل فيها وبصفة أساسية كل من الفتحات الجدارية، والدخلات الحائطية.
- الاعتماد على الإطارات الزخرفية التى تحدد المحيط الخارجى بكل قسم، أو تكوين داخلى، حيث نرى هذه الأطر بوضوح فى تحديد الحدود العامة بكل قسم من أقسام هذه الكسوة، وكذلك إستخدام هذه الأطر فى تحديد التكوينات الداخلية التى تكون فى مجملها زخارف هذه الأقسام.
- تمثل كل تجميعة أو تكوين داخلى بهذه الأقسام وحدة زخرفية واحدة مستقلة بذاتها، حيث التحديد الخارجى الذى يضم بداخله تصميما داخليا يأتى على أرضية عامة، وتأخذ هذه التصميمات أشكالا معمارية تتمثل فى أشكال العقود المختلفة، أو الأشكال الهندسية على إختلاف أنواعها وبصفة خاصة الشكل النجمى.

- الترابط والتناغم التى تمتاز به الكسوة الكلية، حيث تترابط أركان الكسوة مع بعضها البعض، بالرغم من التعامل مع كل تكوين كوحدة مستقلة، وجاء ذلك من خلال تطابق تصميم هذه التكوينات مع بعضها البعض فى بعض الأحيان، أو تشابه هذه التصميمات مع بعضها عن طريق استخدام نفس الأسلوب الزخرفى أو نفس نوعية العناصر المكونة للتصميم، ذلك بالإضافة إلى استخدام البلاطات عينها فى التصميمات المختلفة مما يكسبها نفس النسق الزخرفى العام للكسوة الكلية.

ضمت الكسوة الخزفية بهذا المنزل العديد من التصميمات الزخرفية التى شغلت كيان البلاطات بها، ويمكن تقسيم هذه التصميمات إلى نوعين، الأول يتكون من التصميمات التى سبق ورأيناها من قبل سواء فى كسوة العمائر الدينية، أو فى كسوة العمائر الجنائزية، أما النوع الثانى فيتألف من مجموعة التصميمات التى تظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى.

بالنسبة لتصميمات النوع الأول فيمكن حصرها فيما يلى:
- البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف والتى تتألف من اللون الأبيض أو اللون الأسود.
- تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)
- تصميم الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).
- تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).
- تصميم الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).

أما تصميمات النوع الثانى فتتضمن أربعة نماذج تشترك كلها فى كونها تتألف من الزخارف النباتية، سواء كانت نباتية خالصة كما نجدها فى تصميم أنصاف المراوح النخيلية التى تتجه نحو الأركان الأربع للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، أو كانت تصميمات نباتية تشترك معها العناصر الهندسية فى تحديد الأشكال الداخلية للتصميم كما نجدها فى التصميمات الثلاثة الأخرى (شكل رقم ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠).

التصميم الأول وله استخدام وظيفى، حيث يستخدم كأطر للتجميعات، والتصميمات الزخرفية المختلفة، واستخدمه الفنان هنا بكثرة وخاصة فى تحديد المحيط الخارجى بأقسام الكسوة المختلفة، ويتشابه هذا التصميم إلى حد ما مع تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

وقد جاءت عناصر هذا التصميم مرسومة وفقاً للأسلوب الأسباني الأوروبي، وهو نفس الأسلوب المتبع فى تنفيذ تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويمكن إرجاع هذا التصميم إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى، ذلك أنها الفترة التى أشتد فيها توغل التأثير الأوروبي على بلدان العالم العربى والإسلامى.

أما بالنسبة لكل من التصميم الثانى الذى يتألف من الزهرة الوسطى المركزية التى يلتف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨)، فهو أيضاً يتشابه من حيث التصميم العام مع التصميم الذى يأخذ هيئة الميدالية (شكل رقم ٨٤)، الذى يوجد بكسوة الرواق الرابع بالجدار الجنوبى الغربى فى مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى، إلا أن تكوينات هذا التصميم تمتاز بالبساطة عما جاء بتكوينات مسجد جوربجى، حيث جاء بدلاً من الزخرفة المركزية وردة بسيطة ذات ثمان بتلات، كذلك حلت محل الأفرع النباتية ذات الطابع الزخرفى ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو منتصف كل ضلع من أضلاع التصميم.

أما التصميمان الآخران فيتشابه كلا منهما مع الأخر تشابها كبيراً، حيث بالكاد نستطيع أن نميز الاختلاف بينهما، والذى يظهر فى احتواء الوردة المركزية بداخل المثمن على لون واحد وذلك فى التصميم الأول منهما (شكل رقم ١٧)، بينما تحتوى نفس الوردة على لونين بالتصميم الثانى (شكل رقم ١٨)، ذلك بالإضافة إلى أركان التصميم الذى يتكون من ربع دائرة منفذة بإسلوب زخرفى وذلك بالتصميم الأول، بينما نجدها فى التصميم الثانى ربع دائرة منفذة عن طريق الأوراق النباتية الثلاثية الشكل التى تجاور بعضها البعض. ومما تجدر الإشارة إليه أن كلا من هذين التصميمين يتطابقا إلى حد كبير مع التصميم الذى يتألف من وردة مركزية يحيط بها مثمن أخذت أضلاعه المستوية شكل الورقة الثلاثية، ويضم بكل من أنصاف أضلاعه ورقة نباتية ثلاثية، بينما يأتى فى الأركان زخرفة نباتية ربع دائرية محورة، وهذا التصميم جاء منفذاً وفقاً للطابع الأوروبي الأسباني.

منزل الميزوني

الموقع:

يقع بمدينة رشيد بشارع بدر الدين، ويأتى هذا المنزل ملاصقاً لمنزل جلال، ويتكون من خمسة طوابق .

المنشيء:

ينسب هذا المنزل إلى منشئه الحاج عبد الرحمن البواب الميزونى ١١٥٣هـ / ١٧٤٠م، وقد سجل ذلك على اللوح التأسيسى الذى يوجد بالسبيل[١]. ويعد هذا المنزل من أشهر منازل رشيد لما حظي به من أحداث، حيث كان مسرحاً لأحداث شملت فترة من فترات التاريخ التى استهوت كثيراً من العلماء والمؤرخين العرب والأجانب، وكان هذا المنزل سكناً لزبيدة البواب زوجة عبد الله (جاك مينو) القائد الثالث للحملة الفرنسية على مصر[٢].

المنزل من الخارج:

تمتد واجهة المنزل مع واجهة منزل جلال دون انقطاع، ويضم المنزل بطابقه الأرضى ثلاثة أبواب، يؤدى الأول إلى السلم الخاص بالمنزل، والثانى يؤدى إلى السبيل، والثالث إلى المخزن، ويوجد على يسار باب السبيل شباك السبيل الذى يوجد أسفله حوض ولوح رخامى يتضمن نص تأسيسى نصه "أنشاء هذا السبيل المبارك صاحب الخيرات والحسنات الحاج عبد الرحمن البواب الميزونى فى غرة شهر رمضان سنة ١١٥٣ هـ"، ويوجد بين الباب الثالث وشباك السبيل فتحة معقودة تستخدم لملء الصهريج بالماء. أما بالنسبة للواجهة فى الطوابق العليا فهى تنقسم إلى قطاعين أحداهما مرتد يشغل كل دور منه شباكا ومنورا، والأخر بارز على ماوردة، ويشغل كل دور منه شباكين وثلاثة مناور.

---

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٣٠.

(٢) نفين مصطفى حسين: رشيد فى العصر العثمانى، ص ٢٤٦، ٢٤٧.

المنزل من الداخل:

يتكون الطابق الأرضى (شكل رقم ١٤١) من مخزن يعلوه سقف عبارة عن أقبية متقاطعة يقوم على أعمدة، ويضم هذا الطابق مرحاض فى الزاوية الجنوبية الشرقية منه، كما يوجد به مدخلان الأول يؤدى إلى المخزن والثانى يؤدى مباشرة إلى السلم الصاعد للمنزل، بالإضافة إلى وجود سبيل على يسار المدخل. أما كل من الطوابق الثالثة التى تعلو الطابق الأرضى – الطابق الأول (شكل رقم ١٤٢)، والثانى (شكل رقم ١٤٣)، والثالث (شكل رقم ١٤٤) – فيتكون كل منهم من ثلاثة قطاعات، القطاع الأوسط منهم عبارة عن دورقاعة، والقطاع الأول يمثل حجرة رئيسية وخزانة، والقطاع الثالث عبارة عن حجرة ومرحاض، وذلك بكل من الدورين الأول والثانى أما الطابق الثالث فيوجد به حجرة ومرحاض وحمام ومطبخ، كما يضم سقف دورقاعة هذا الطابق فتحة مستطيلة، أما الطابق الرابع والأخير فيمثل الحضير المكشوف، ويوجد به حجرة.

البلاطات الخزفية بالمنزل:

يقتصر استخدام البلاطات الخزفية بهذا المنزل على مساحات محدودة بخارج المنزل، حيث يخلو المنزل من الداخل من وجود مثل هذه البلاطات، ذلك فيما عدى عدد من البلاطات المحدودة التى توجد بأرضية الطابقين الأول والثانى، والتى من المرجح أنها اضيفت فى فترات لاحقة على تاريخ إنشاء المنزل، وجاءت زخارفها تتطابق مع بعض زخارف البلاطات التى توجد بخارج المنزل. وبالنسبة للبلاطات التى توجد خارج المنزل فهى تشغل أعلى الباب المؤدى إلى حجرة السبيل، وتظهر بمثابة كوشة لفتحة باب الدخول، حيث تشغل أعلى فتحة باب الدخول فيما بين المدماكين الخشبيين الأفقيين (لوحة رقم ٢١٤).

تتخذ هذه البلاطات هيئة مستطيلة، إلا أن الضلع السفلى منه جاء ذا تقويس داخلى، ذلك نظراً لوجود هذا التقويس بأعلى فتحة باب الدخول، ويحدد هذه البلاطات من الخارج إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وعلى الرغم من صغر المساحة التى تشغلها هذه البلاطات، إلا أننا يمكن تقسيمها إلى ثلاث أقسام، عبارة عن جزء أوسط، وجزأين طرفيين، وسنتناول كل منهم بالدراسة كما يلى:

أولاً: البلاطات الخزفية بالقسم الأوسط:

يشغل هذا القسم المساحة الوسطى بهذه الكسوة، وذلك أعلى فتحة الباب المؤدى لحجرة السبيل مباشرة، ويتخذ هيئة مستطيل معقود من أعلى بعقد منكسر، وينقسم هذا القسم بدوره إلى قسمين الأول منهما يمثل كيان الشكل المستطيل، وهو عبارة عن مساحة خالية من الزخارف، حيث كان يشغلها فى أغلب الظن لوحة رخامية، والقسم الثانى عبارة عن هيئة العقد المنكسر الذى زخرف عن طريق نصف بلاطة كبيرة مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، وهى على هيئة مثلث قاعدته لأسفل ورأسه لأعلى.

لم يكتمل الكيان الزخرفى لهذا التصميم، حيث جاءت البلاطة نفسها غير مكتملة، وهو مما يؤسف له نظراً لكون هذا التصميم لم يظهر قبل ذلك بمجموع الكسوات الخزفية التى سبق دراستها، إلا أننا يمكن أن نتبين النصف الأخر المتمم لهذا النصف من خلال الأسلوب الزخرفى الذى يمتاز بالتطابق بين كلاً من نصفى البلاطة من جهة، ومن جهة أخرى وجود جزعين من نفس هذه البلاطة بكل من القسمين الآخرين.

يتألف هذا التصميم عند اكتماله من زخارف نباتية خالصة (شكل رقم ١٤٥)، جاءت جميعها مرسومة بإسلوب زخرفى اقرب ما يكون إلى أسلوب الأرابسك(1)، ويتكون التصميم من مجموعة أفرع نباتية التى تأخذ هيئة المراوح النخيلية وأنصافها، وتخرج من أركان وأواسط هذا التصميم وتتقابل كلها فى مركز التصميم بشكل زخرفى، حيث يتخذ هذا الشكل المركزى هيئة المعين غير المتصل عند قطره المنحرف، ويقطع كل من أضلاع هذا المعين فرعان نباتيان يتلاقيا فى منتصفة، وذلك عند حلية وسطى بيضاوية الشكل منفذ باللون البرتقالى الذى يضم اللون الأخضر، وجاءت الأفرع باللون الأزرق الذى يضم دوائر صغيرة

---

(1) الأرابيسك: عرف عند مؤرخى الفنون بعدة أسماء أهمها (الرقش والتوشيح والتوريق والعربسة)، وهو طراز زخرفى ابتدعه العرب بخصائص ومميزات نوعية كانت زخارفها عبارة عن فروع نباتية متشابكة وأغصان متقاطعة وأزهار متدلية لا يعرف الناظر إليها أين يبدأ ولا أين ينتهى، وقد شاعت هذه الزخارف أصلا فى الفنون الإسلامية ثم انتقلت منها إلى كثير من الفنون الغربية، واتخذت أشكالها النباتية هيئة حليات متداخلة ومتشابكة تتكرر بانتظام متناغم غير مسبوق، وتنقسم الأرابسك إلى قسمين رئيسيين أولهما نباتى يعتمد على الأغصان الدائرية والملتوية والمجردة ويسمى التوريق أو التشجير أو التزهير، وثانيهما هندسى يعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمنحنية ويسمى أحيانا بالتسطير. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٢، ١٣.

من اللون البرتقالى، وينتج عن تلاقى هذه الأفرع أربعة أشكال بيضاوية زخرفية يشغل كل منهم حيز ربع التصميم، حيث تقسم هذه الأفرع قوام التصميم إلى أربع مساحات متطابقة يشغلا صفين أفقيين، كل صف منهما يضم شكلان بيضاويان متجاوران، وجاءت الزخرفة بداخل كل شكل منهم عبارة عن زهرة الرمان المنفذة بإسلوب زخرفى حيث جاءت أوراقها الخارجية على هيئة قشور السمك التى يتوسطها عند قمة الزهرة من أعلى ورقة نباتية ثلاثية، وذلك باللون الأزرق، والبرتقالى، والأخضر، وجاءت أرضية التصميم منفذه باللون الأبيض.

ثانياً: البلاطات الخزفية بالقسم الأيمن:

يشغل المساحة فيما بين القسم الأوسط من الداخل وبين الإطار الخارجى الذى يحدد الكسوة الخزفية، وذلك على يمين الناظر إلى هذه الكسوة، وتتخذ هذه المساحة هيئة مستطيل رأسي ضلعه الداخلى غير مستوى، حيث يظهر من أسفل بصورة مقوسة ثم يتخذ هيئة مستقيمة وذلك قبل أن ينحرف بصورة مستقيمة نحو القسم الأوسط. تأخذ تصميمات هذا القسم صورة ثلاثة أشرطة أفقية غير صريحة يعلو بعضهم البعض، يتضح قوام كل منهم مما يلى:

- **الشريط الأول** يوجد بأسفل هذا القسم ويتألف من بلاطتين رأسيتين يجاورهما جزءان من نفس البلاطات، ويحدد هذا الشريط من الجهات الثلاث الإطار الخارجى للكسوة، والشريط الأفقى الثانى من الجهة الرابعة، ويعد هذا الشريط أقل الأشرطة الثلاثة مساحةً، وجاءت بلاطاته بمقاس ١٠x١٠سم، وتضم تصميم الزهرة المركزية ذات الأربع بتلات التى يحيط بها مثمن زخرفى، وتضم أركان التصميم ربع دائرة بداخلها شكل نباتى، وقد ظهر هذا التصميم من قبل بكسوة منزل علوان (شكل رقم ١٣٩).

- **الشريط الثانى** يعلو مباشرةً الشريط السابق، ويشغل حيز المساحة الوسطى بهذا القسم، ويتكون من صفين من البلاطات الأفقية، التى يضم كل صف منهما بلاطتين متجاورتين، وجاء هذه البلاطات بمقاس ١٥x ١٥ سم، حيث يشغلها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ذلك فيما عدا البلاطة غير الكاملة التى توجد بالصف الأول إلى داخل التكوين، حيث تم قطعها من بلاطة كبيرة لتلائم المساحة الزخرفية الموضوعة فيها، ويحمل هذا الجزء تصميم الأفرع النباتية التى تضم فيما بينها الأربعة أشكال بيضاوية التى يشغل داخلها زهرة الرمان (شكل رقم ١٤٥)، ويمثل هذا الجزء جزءاً من نفس البلاطة التى يشغل منتصفها قمة العقد المنكسر بكسوة القسم الأوسط.

- **الشريط الثالث** يشغل باقى مساحة هذا القسم، وهو أكبر الأقسام الثلاثة اتساعا، وتشغله بلاطات مربعة مقاسها ١٠x١٠سم، فى صورة ثلاثة صفوف ونصف من البلاطات الأفقية، حيث تضم هذه البلاطات تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، بالإضافة إلى تصميم ثانى منفذ على بلاطة واحدة يجاورها أجزاء من البلاطات المختلفة المقاسات التى تحمل نفس التصيم المتمثل فى الزهرة المركزية ذات الأربع بتلات التى يحيط بها مثمن زخرفى وتضم أركان التصميم ربع دائرة بداخلها شكل نباتى (شكل رقم ١٣٩). ويوجد ذلك بالمساحة الداخلية لهذا الشريط والملاصقة للقسم الأوسط.

ثالثاً: البلاطات الخزفية بالقسم الأيسر:

تشغل المساحة اليسرى فيما بين كسوة القسم الأوسط والإطار الخارجى الذى يأطر قوام الكسوة الكلية، وجاء هذا القسم متطابق مع القسم الأول بهذه الكسوة، حيث يشغل كل منهما مساحة جدارية متساوية، بالإضافة إلى التصميم العام المتطابق، علاوة على التشابه الكبير بين التصميمات الداخلية بكل منهما.

تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاثة أقسام يشغل كل قسم منهم شريطا زخرفيا أفقيا، بحيث تعلو هذه الأشرطة بعضها البعض، والتى جاءت كامتداد لأشرطة كسوة القسم الأول، وسنتناول دراسة أشرطة هذه الكسوة فيما يلى:

- **الشريط الأول** هو أصغر الأشرطة الثلاثة من حيث المساحة، ويشغل أسفل هذا القسم وذلك بالمساحة التى تنحصر بين الإطار السفلى الذى يأخذ هيئة مقوسة، والإطار الأيسر بهذه الكسوة، ويضم هذا الشريط نصف بلاطة سفلية تتبع البلاطات المربعة ذات المقاس ١٠x١٠سم، وتتألف زخارفها من الوردة ذات الأربع بتلات التى يحيط بها المثمن المقعر والمهشر الأضلاع (شكل رقم ١٣٩)، يعلو ذلك بلاطة مربعة مقاس ١٥x١٥سم، والتى تظهر فى حالة سيئة، حيث سقطت معظم الطبقة الزخرفية التى تحمل قوام التصميم المنفذ بها، ولم يتبق منه سوى عناصر زخرفية تشغل أجزاء صغيرة بهذه البلاطة، وتتألف هذه العناصر من الزخارف النباتية المنفذة باللون

الأبيض، والأخضر على أرضية بيضاء، ويتبين من هذه العناصر أن هـذه البلاطـة تتطابق مع البلاطة التى تعلوها مباشرةً وتتبع الشريط الثانى بكسوة هذا القسم.

- **الشريط الثانى** وينحصر بين كل من الشريطين الأول والثالث، ويتطابق مع الـشريط الثانى للقسم الأيمن بهذه الكسوة، فيما عدا وجود جزء صغير من بلاطة خزفية تضم زخارف باللون الأصفر، والأزرق، والأخضر، والأبيض. وذلك بالصف السفلى بهذا الشريط فيما بين جزء البلاطة المثلث الشكل والتى تتبع بلاطة القسم الأوسط، وبـين البلاطة الكاملة التى تلاصق الإطار الخارجى للكسوة.

ذلك علاوه عن تصميم البلاطة الخارجية بالصف السفلى بهذا الشريط والتى تتـألف من مجموعة من الزخارف النباتية (شكل رقم ١٤٦)، حيث يشغل مركزها زهرة رمان محورة يلتف حولها مجموعة من الأوراق والأزهار النباتية المختلفة، حيث يخرج من ركنى التصميم السفليين ورقتا ساز مسننة ينبثق من كل ورقة منهمـا زهـرة لالـه محورة، كما تنتهى كل منهما بورقة لاله محورة، بحيث تحيط الأربع أوراق بزهـرة الرمان المحورة الوسطى، ويوجد بكل ركن من الركنيين العلـويين للتـصميم وردة يجاورها عدة فروع نباتية، بالإضافة إلى نصف ورقة ساز مسننة تشغل كل جانـب من جانبى التصميم عند الحواف الرأسية، وجاءت ألـوان هـذا التـصميم بـاللون الأخضر، والأزرق، والأصفر، على أرضية بيضاء.

- **الشريط الثالث** يشغل باقى المساحة العلوية بهذا القسم، والتى تبدأ من أعلى الـشريط الثانى مباشرةً وتنتهى عند الإطار العلوى الذى يحدد كيان الكسوة الكلية، ويتطـابق هو الأخر مع مثيله بكسوة القسم الأيمن، ذلك فيما عدا البلاطة التى تشغل الطـرف الداخلى بالصف الثالث من هذا الشريط، التى تلاصق قمة العقد المنكـسر الخـاص بالقسم الأوسط، حيث جاءت تحمل تصميماً مختلفاً قوامه الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتيـة طوليـة مركبـة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، وقد جاءت هذه البلاطة مـشطوفة الزاوية حتى تتناسب مع المساحة التى ركبت بها دون اعتراض حدود العقد المنكسر الذى يتوج القسم الأوسط.

تمتاز الكسوة الخزفية بهذا المنزل بأنها أول كسوة توجد بمدخل العمائر المدنية المتبقية بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، وقد إقتصر استخدام البلاطات الخزفية بهذا المنزل على مساحات محدودة، وهو ما جعلها تأتى قليلة العدد، حيث – بالكاد – يقترب مجموع البلاطات الكاملة بها – باختلاف أحجامها – من الثلاثين بلاطة، ذلك بالإضافة إلى بعض أجزاء البلاطات غير الكاملة التى تشغل أطراف هذه الكسوة أو تتواجد بين أقسامها الثلاثة لتشغل مساحات جدارية صغيرة غير مستوية ولا تستوعب بلاطة كاملة، وبالرغم من ذلك جاءت هذه الكسوة تحتوى على مجموعة متنوعة ومختلفة الأحجام من البلاطات الخزفية، حيث ضمت بلاطات مقاس ١٠x ١٠ سم، وأخرى مقاس ١٥x ١٥ سم، بالإضافة إلى نصف البلاطة تنتمى لبلاطة مقاس ٢٤x ٢٤سم.

وقد وفق المزخرف فى استخدام ما أتيح وتوافر له من بلاطات خزفية، لتزيين هذه المساحة، حيث جعلها تبدو تارة كأنها تتكون من قسمين رأسيين متطابقين – مع بعض الاختلاف البسيط – يفصل بينهما مستطيل أوسط يتوجه عقد منكسر، وتارة أخرى تظهر وكأنها أرضية زخرفية تتألف من ثلاثة أشرطة أفقية يعلو بعضهم البعض، ويأخذ كل شريط منهم حيز جداري يتسع كلما صعدنا من شريط إلى أخر، ويأتى على هذه الأشرطة المساحة المستطيلة الوسطى، التى كانت تضم لوحة رخامية، ويتوجها من أعلى العقد المنكسر.

ووفق أيضاً فى استخدام وتوزيع التصميمات المتنوعة، مما جعلها تنعكس إيجاباً على التصميم، وجعلها تظهر بصورة متناغمة تمتاز بقدر كبير من الترابط والاتصال الداخلى، وقد ضمت هذه الكسوة عدة تصميمات رأينا بعضها قبل ذلك بالكسوات الخزفية التى تشغل جدران بعض العمائر الدينية، والعمائر الجنائزية، وأيضاً العمائر المدنية، والتى سبق التعرض إليها، ذلك بالإضافة إلى بعض التصميمات الجديدة التى تظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى.

بالنسبة للتصميمات التى سبق وتعرضنا لها وظهرت بهذه الكسوة نجدها تتمثل فى أربعة تصميمات، **الأول** يتألف من تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، **والثانى** عبارة عن زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما **التكوين الثالث** فقوامه الوردة ذات الأربع بتلات التى يحيط بها المثمن المقعر والمهشر الأضلاع، وتتخذ أركان التكوين ربع دائرة زخرفية بداخلها شكل نباتى غير مكتمل (شكل رقم ١٣٩)، وجاء **التصميم الرابع** والأخير يتمثل فى الأفرع النباتية

المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠).

أما التصميمات التى تظهر لأول مرة بهذه الكسوة فتتألف من تصميمين زخرفيين فقط، **التصميم الأول** جاء غير مكتمل ويشغل نصف البلاطة التى تزين باطن العقد المنكسر بالمستوى الأوسط (شكل رقم ١٤٥)، وتتبع هذه البلاطة الأسلوب العثمانى سوأ من حيث المقاس الذى يبلغ ٢٤x٢٤ سم، أو من حيث العناصر الداخلية التى يتألف منها تكوينها الزخرفى، وكذلك من حيث الأسلوب الصناعي، كما أنه من خلال الخصائص الفنية والصناعية لهذه البلاطة يمكننا القول أنها جلبت من تركيا، حيث تتطابق خصائصها مع منتجات مدينة أزنيق وذلك خلال النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى.

أما **التصميم الثانى** ويتمثل فى زهرة الرمان المحورة المركزية التى يلتف حولها أوراق الساز وأزهار اللاله والقرنفل (شكل رقم ١٤٦)، يحمل هذا التصميم فى طياته نوعين من التأثيرات، الأول يتمثل فى التأثير التركى العثمانى والذى يظهر بوضوح من خلال التصميم العام لمجموعة الأوراق والأزهار النباتية، حيث أوراق الساز المسننة، وكذلك أزهار اللاله، والورود. أما النوع الثانى من التأثيرات فيمثله الأسلوب الأوروبي فى طريقة رسم ومزج هذه العناصر مع بعضها البعض، وكذلك فى رسم بعض العناصر النباتية بهذا التصميم بطريقة حلزونية مستمدة من الأسلوب الأوروبي.

منـــــــــزل محـــــــــــــارم

الموقع:

يقع بمدينة رشيد بشارع دهليز الملك، ويشرف عليه بواجهة واحدة هى الواجهة الشمالية، وجاء يتكون من ثلاثة طوابق .

تاريخ الإنشاء:

يرجع تاريخ إنشأ المنزل إلى القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى[١].

المنزل من الخارج:

يتوسط المدخل واجهة المنزل، وهو عبارة عن كتلة بارزة يتوسطها باب الدخول الذى يقع على جانبيه مكسلتان، ويوجد بجانبى كتلة المدخل شباكان بأسفل الشباك الـــشرقى منهمـــا شباك السبيل. وواجهة الطابق الأول فى قسمها الشرقى تبرز إلى الخارج على ماوردة، وبهـــا شباكان يعلوهما ثلاثة مناور، أما القسم الغربى فيسير مع واجهة الطابق الأرضى، والطـــابق الثانى شغلت واجهته شبابيك تعلوها مناور، وذلك فى كل من الجزئين البارز والمرتد.

المنزل من الداخل:

يصل للطابق الأرضى للمنزل (شكل رقم ١٤٧)، عن طريق المدخل الواقع بواجهتـــه، والذى يؤدى إلى دركاة التى تضم أربعة أبواب، اثنان منهما يقعا فى الجهة الـــشرقية وهمـــا خاصان بكل من السبيل والحجرة العلوية التى تعلوه، والباب الثالث يقـــع بالناحيـــة الغربيـــة ويؤدى إلى السلم الصاعد، أما الباب الرابع والأخير فيوجد بالدركاة ويؤدى إلى الوكالة.

---

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٢٦.

أما الطابق الأول (شكل رقم ١٤٨)، فيتكون من ثلاثة قطاعات، القطاع الأوسط تـشغله الدورقاعة وتحتوى على فتحة لدولاب المناولة كما تضم فى الزاوية الجنوبية الغربية منها سلم أخر يصعد من الوكالة إليها، أما القطاع الأول فيمثل حجرة وخزانة، والقطاع الثالـث يمثـل مجاز يؤدى إلى حجرة. وبالنسبة للطابق الثانى (شكل رقـم ١٤٩)، فيشبه فى تخطيطه الطـابق الأول، إلا ان دورقاعته تضم بزاويتها الشمالية الشرقية تخانة يوجد بها خرزة الصهريج.

الكسوة الخزفية بالمنزل:

توجد الكسوة الخزفية بهذا المنزل بالحجرة الرئيسة بالطـابق الأول، وتتـألف مـن مجموعة البلاطات التى تزين ثلاثة جدران منها، حيث لم تظهر هـذه البلاطـات بالجـدار الشمالى الشرقى الذى يضم فتحة باب الدخول للحجرة، وذلك نظراً لوجود الكتبيات[1] الحائطية التى تشغل هذا الجدار بأكمله على يمين ويسار المدخل، وبذلك تشغل هذه الكـسوة الجـدران الثلاثة الأخرى بنسب متفاوتة، وبصفة عامة يمكن تقسيم كسوة هذه الحجرة إلـى مـستويين أفقيين، الأول منهما سفلى ويبدأ من أعلى مستوى أرضية الحجرة بقليل وتنتهى عند مـستوى انتهاء الكتبيات، أما المستوى الثانى فهو علوى ويشغل المـساحة العلويـة أعلـى الكتبيـات مباشرة، وعلى ذلك سوف نتناول دراسة هذه الكسوة من خلال تفصيل البلاطات الخزفية التى تزين كل جدار من الجدران الثلاثة وذلك على النحو التالى:

١- الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل.

٢- الكسوة الخزفية بالجدار المقابل للمدخل.

٣- الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل:

يقع هذا الجدار على يسار المدخل، ويمثل الجدار الجنوبى الشرقى لها، وتزين الكسوة الخزفية به أغلب مساحته فيما عدا تلك المساحة التى تشغلها كل من الكتبيتـين اللتـين يقعـا بالمستوى السفلى بهذا الجدار، أما عن التفصيل الزخرفى لهذه الكسوة فهى كما يلى:

---

(1) كتبية: الجمع كتبيات وهى الدولاب الخشب، وتكون فى حائط العمارة وكان مصراعا الكتبية عـادة مـن الخشب، وتكون الكتبيات متقابلة ومتشابة ووظيفتها حفظ الكتب وأيضاً حفظ النفائس والتحف الفنية، وتعـرف ايضاً بالخرستانات والخزائن الحائطية.عبد اللطيف إبراهيم، وثيقة أمير أخوركبير، ص ٢٢٩.

١- <u>كسوة المستوى السفلى:</u>

تبدأ هذه الكسوة من أعلى المستوى السفلى للكتبيتين بقليل وتنتهى مع المستوى العلوى لهما، وتتألف من ثلاثة أقسام رأسية يتخذ كل قسم منهم شكل مستطيل يأتى على أرضية عامة من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠x١٠سم، التى يعتمد قوامها على زخرفة اللون الواحد فجاءت تتألف من اللونين الأبيض والأخضر، بحيث يشغل كل منهما مساحة مثلثة تمثل نصف مقاس البلاطة، أما بالنسبة للأقسام الرأسية الثلاثة (لوحة رقم ٢١٥) فجاءت متباينة المساحات حيث يتحكم فيها الحيز الجدارى المحصور بين أطر الكتبيتين من جهة، وبينها وبين نهاية هذا الجدار من جهة أخرى، وتتألف هذه الأقسام من قسمين طرفيين أحداهما خارجي يقع على يمين الناظر للكسوة، والأخر داخلى يقع على يسار الناظر لها، وذلك عند التقاء هذا الجدار مع الجدار الذى يضم فتحة باب الدخول، أما القسم الثالث فيتوسط هاذين القسمين الطرفيين.

ا- <u>كسوة القسم الطرفي الخارجي:</u>

تأخذ شكل مستطيل طولى يحدده أشرطة من أجزاء البلاطات الصغيرة ذات اللون البنى (لوحة رقم ٢١٦)، ويشغل مساحته الداخلية ثلاثة أجزاء زخرفية يعلو بعضهم البعض، بالنسبة للجزأين الطرفيين الأول والثالث فهما متطابقين فى القوام الزخرفى، حيث يتكون كل منهما من مساحة مستطيلة عرضية يشغلها بلاطتان متجاورتان مقاس كل منهما ٢٠x٢٠سم، وقوام تصميميهما (شكل رقم ١٥٠)، عبارة عن وردة مركزية ذات ثمان بتلات ينبثق منها نحو كل ركن من أركان التصميم ورقة نباتية خماسية الشكل بداخلها زخارف بسيطة، فى حين ينبثق منها تجاه الأواسط ورقة نباتية مفصصة الشكل، ويشغل الأربعة أركان للتصميم ربع وردة، بينما يشغل الأواسط نصف وردة، يمثل كل منهما جزء من الوردة المركزية الوسطى، وجاءت الألوان منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى على أرضية بيضاء.

أما عن الجزء الثالث بكسوة هذا القسم فيتمثل فى الجزء الثانى – الجزء الأوسط – الذى ينحصر بين كل من الجزأين السابقين، ويتكون من ثلاث تجميعات زخرفية يعلو بعضهم البعض، كل تجميعة منهم تتألف من أربع بلاطات مقاس ١٠x١٠ سم، وجاءت مركبة على إحدى زواياها، ويأطر كل منهم شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، وتضم هذه التجميعات نوعين من التصميمات، الأول منهما يشغل كل من التجميعتين الطرفيتين الأولى والثالثة وقوامه الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية

ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). والثانى يـشغل التجميعة الوسطى ويتألف من زخرفة أزهار القرنفل التى تتجه نحو داخل التكوين (شكل رقم ٢ب).

جاءت هذه التجميعات الثلاث على أرضية من نفس البلاطات التـى تتكـون منهـا الأرضية العامة لهذه الكسوة الخزفية، المتمثلة فى البلاطات التى تعتمد فى زخرفتها على كل من اللونين الأبيض والأخضر، ذلك مع مراعاة التنوع فى الأشكال التى تنـتج عـن التقـاء بلاطات هذه الأرضية، والتى تتحكم فيه بالدرجة الأولى وضعية كل بلاطة وطريقة لصقها مع ما يجاورها من بلاطات مماثلة لها، لذا ضمت هذه الأرضية عدة أشكال مثلثة تـارة نجـدها متجاورة ومتتالية، وتارة أخرى متقابلة.

ب- كسوة القسم الأوسط:

هو أكبر الأقسام الثلاثة التى تتكون مها كسوة هذا المستوى، ويشغل المساحة الوسطى بين كل من الكتبيتين (لوحة رقم ٢١٧)، وهى عبارة عن مستطيل طولى يشغل مساحته الداخلية شكلين هندسيين يعلو أحدهم الأخر، ويمثلا الجزء الأوسط بهذه الكسوة، التى تنحـصر بـين جزأين طرفيين يتكون كل منهما من شريط أفقى عبارة عن صف واحد من البلاطات يحتوى على خمس بلاطات متجاورة مربعة مقاس كل منهم ١٥x١٥ سم، وقد جاءت تصميماتها كلها متطابقة مع بعضها البعض حيث تأخذ الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الـذى يـشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

أما بالنسبة للشكلين الهندسيين فيتطابق كل منهما مع الأخر من حيث التصميم العـام، ويتكونا من مربعين متداخلين فى هيئة نجمة ثمانية، يشغل المربع العلوى منهما البلاطات ذات اللونين الأخضر والأبيض، وتتخذ هذه البلاطات شكل مثمن يضم بداخله ثلاثة أشكال نجميـة مثمنة الأضلاع متباينة الأحجام يلى كل منهم الأخر، فيأتى أصغرهم فى المركز ثم الثانى فى الوسط بين الثالث فى الخارج وهو أكبرهم، وتظهر هذه الأشكال باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون. أما الشكل السفلى فيشغل المربع المنحرف منه تجميعة من أربع بلاطات مقاس كل منهم ٢٠x ٢٠سم، تتطابق كلها مع بعضها البعض وتتخذ شكل الطبق النجمى ذى الترس المثمن الأضلاع (لوحة رقم ١٥٠). وبالنسبة للمربع الأخر الذى يتقـاطع مـع هـذا المربـع المنحرف فتشغل أجزائه فى صورة أربعة أضلاع للشكل النجمى يزين كل منهم نصف بلاطة تحمل جزء من تصميم هذا الطبق النجمى.

تشغل باقى مساحة هذا الجزء الأوسط خارج حدود الشكلين النجميين مجموعة من البلاطات التى تمثل أرضية عامة خاصة بهذين الشكلين، وتتألف من تكوينين زخرفيين يتبادل كل منهما مع الأخر، التكوين الأول نفذ عن طريق نفس البلاطات التى تزين الأرضية العامة لهذا المستوى، التى تعتمد على كل من اللون الأبيض والأخضر. ويشغل الأركان الأربع لهذا القسم الجزء، ومنتصف الضلعين الطوليين بهذا القسم. أما التكوين الثانى فيتمثل فى تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل المساحة ما بين التكوين الأول وذلك فى صورة مساحتين متجاورتين تتكون كل منها من شكل مثلث قاعدته تأتى على إطار هذا الجزء ورأسه يتجه نحو الداخل، بالإضافة إلى بلاطتين متجاورتين جاءت كل منها قائمة على إحدى زواياها، وتوجد فى منتصف هذا الجزء الأوسط، حيث تفصل بين كل من الشكلين النجميين.

ج- كسوة القسم الطرفي الداخلي:

يشغل أقصى الطرف الأيسر، ويتخذ شكل شريط رأسي ينحصر بين الإطار الخشبى الأيسر للكتبية اليسرى وبين خط تعامد جدار فتحة باب دخول الحجرة مع هذا الجدار، ويتخذ التصميم العام لهذا الشريط من ستة معينات تعلو بعضها البعض، وقد جاءت هذه المعينات متباينة المساحات فبعضها جاء كامل نظراً لصغر مساحته حيث يحتوى على بلاطة واحدة فقط، والبعض الأخر لم يكتمل تصميمه وذلك لكبر مساحته عن مساحة هذا الشريط حيث تتكون هذه المعينات غير المكتملة من تجميعة تتألف من أربع بلاطات متجاورة (لوحة رقم ٢١٨). أما عن قوام زخرفة هذه المعينات فيمكن أن نتناولها من أعلى إلى أسفل كما يلى:

- **المعين الأول** يمثل المعين الأول العلوى، وجاء خالى من البلاطات، إلا انه من المؤكد أن البلاطة التى كانت تشغله قد سقطت وتلاشت معالمها.
- **المعين الثانى** جاء غير مكتمل نظراً لاتساع مساحته، وهو يتكون من أربع بلاطات تمثل تجميعة زخرفية قوامها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).
- **المعين الثالث** جاء مكتمل ومستوعب داخل حيز الشريط الزخرفى الرأسى على المساحة الزخرفية، ويتكون من بلاطة واحدة قوامها الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).
- **المعين الرابع** جاء مكتمل المساحة، ويتكون من بلاطة واحدة تتضمن تصميماً جديدً (شكل رقم ١٥١)، عبارة عن وردة مركزية ذات ست بتلات يحيط بها شكل أقرب إلى

المعين يخرج منه نحو أركان التصميم أشكال مثلثات متقابلة الرؤوس، بحيث يحصر كل أثنين منهما فرعان نباتيان غليظان، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأخضر، والأزرق، والأصفر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٢١٩).

- **المعين الخامس** هو غير مكتمل المساحة، ويتطابق تطابقاً تاماً مع المعين الثانى، وذلك من حيث التكوين العام والعناصر الزخرفية التى تشغله.
- **المعين السادس** جاء أيضاً غير مكتمل المساحة، ويتألف من تجميعة تتكون من أربع بلاطات قوامها تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

جاءت الأرضية التى نفذت عليها هذه المعينات- الأرضية العامة لهذا القسم – تتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر التى تتخذ أشكال مثلثات مختلفة الأوضاع، ذلك فيما عدا الجزء الداخلى الملاصق لجدار فتحة باب الدخول الواقعة ما بين المعينين الثالث والرابع، حيث يشغلها جزء من بلاطة مثلثة منفذ عليها جزء تصميم زهرة القرنفل.

٢- **كسوة المستوى العلوى:**

تشغل هذه الكسوة نفس المساحة العريضة التى تشغلها كسوة المستوى السفلى، وتأتى أعلاه مباشرةً، ذلك بالإضافة إلى مساحة مربعة تمتد بنفس هذا المستوى وتوجد بالجزء المرتد خارج المنزل الذى يطل على الشارع من خلال عدة نوافذ. وتتألف من مستطيل عرضى يأطره شريط من أجزاء البلاطات ذات اللون البنى، وذلك على أرضية عامة ممتدة جاءت من نفس البلاطات التى تشغل أرضية القسم السفلى، ويتكون هذا المستطيل من عدة مساحات هندسية بعضها مربع والبعض الأخر مستطيل، يفصل بين كل منهم شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، حيث يقطع هذا المستطيل ستة أشرطة رأسية تقسمه إلى سبعة أجزاء هندسية تتخللها البلاطات الخزفية، وسنتناول كل جزء من هذه الأجزاء من اليمين إلى اليسار، وذلك كما يلى:

١- **الجزء الأول:**

يتكون من مساحة مربعة، يشغل أغلبها شكل مخروطى يأطره شريط مفصص ويخلو داخله من الزخارف، وتشغل المساحة خارج هذا الشكل بلاطات وأجزاء بلاطات تحمل جميعها نفس التصميم الزخرفى الذى يتألف من تجميعة أزهار القرنفل التى تتجه نحو الداخل (شكل رقم ٢ب).

٢- الجزء الثانى:

يتكون هو الأخر من مساحة مربعة، يتوسطها دائرة مفصصة يأطرها شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، وقد جاءت هى الأخرى خالية من الزخارف، بينما يـشغل المساحة الخارجية لهذه الدائرة المفصصة مجموعة بلاطات قوامها تصميم أزهار القرنفل التى تتجه نحو الداخل (شكل رقم ٢ب).

٣- الجزء الثالث:

يتخذ شكل مستطيل طولى، يزينه معينين يعلو أحداهما الأخر، ويحددهما إطار من أجزاء البلاطات البنية اللون، ويتضمن كل منهما تصميم زخرفى متطابق (شـكل رقـم ١٥٢) عبارة عن أفرع نباتية حلزونية تأخذ شكل دوائر متتالية، ويخرج منهـا مجموعـة أزهار مختلفة الأحجام، ويشغل مركز التصميم زهرتان محورتان لزهرة الرمان، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى، على أرضية بيضاء. أما باقى المساحة خارج حدود هذين المعينين فتتضمن أجزاء من البلاطات التى قـوام تـصميمها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

٤- الجزء الرابع:

جاء مربع ويتطابق تطابقاً تاماً مع الجزء الأول.

٥- الجزء الخامس:

عبارة عن مستطيل طولى يتوسطه معين محدد بالشريط البنى اللون، يحتوى على بلاطة قوامها الأفرع النباتية الحلزونية التى تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢). أما باقى المساحة فجاءت مقسمة فى صـورة ثلاثـة مثلثات علوية متلاصقة دائرية تحيط بالمعين الأوسط، وأيضاً ثلاثة مثلثات أخرى تحـيط بالمعين الأوسط من أسفل، ويفصل هذه المثلثات الأشرطة الخزفية البنية اللون، ويـشغل كل منهم جزء من تصميم متطابق عبارة عن الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

٦- الجزء السادس:

يتطابق هذا الجزء تطابقاً كلياً مع الجزء الثانى.

٧- الجزء السابع:

جاء متطابقاً مع الجزء الثالث.

أما بالنسبة للجزء الأخر الباقى من كسوة هذا المستوى فيوجد بالمسأحة المرتدة المطلة على خارج المنزل (لوحة رقم ٢٢٠)، وتتكون من مساحة مربعة تنحصر بين الإطار الخشبى الداخلى لفتحة الشباك الذى يوجد بالمستوى العلوى، وبين خط التقاء تعامد كل من جدار هذه المساحة المرتدة مع الجدار الجنوبى الشرقى.

بالنسبة للقوام الزخرفى لهذا الجزء فيتكون من مساحة مربعة يتوسطها نجمة ثمانية الأضلاع محددة بالشريط البنى اللون، الذى يمتد خارج حدود المثمن ليكون شكل خماسي وذلك فى كل من أعلى وأسفل الضلعين الرأسيين لهذا الشكل النجمى. وتشغل المساحة خارج الشكل النجمى تكوينات زخرفية جاء بعضها مكتمل والبعض الأخر غير مكتمل وتحتوى جميعها على تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، بما فى ذلك الحيز الداخلى لكل من الشكلين الخماسيين الملاصقين للشكل النجمى من أعلى ومن أسفل.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجدار المقابل للمدخل:

تعد كسوة أقل الكسوات الخزفية بالجدران الثلاثة من حيث المساحة التى تشغلها، ويرجع ذلك لشغل أغلب مساحة هذا الجدار بفتحات الشبابيك سوأ التى تشغل المستوى السفلى، أو تلك التى تشغل المستوى العلوى، حيث لا توجد أية بلاطات تزين المستوى السفلى بهذا الجدار إذ يقتصر وجودها فقط على المستوى العلوى، وذلك فى صورة مساحة مربعة تشغل كل من طرفى هذا الجدار عند تعامده مع كل من الجدارين الجانبيين (لوحة رقم ٢٢١).

ينحصر كل من هذين الشكلين المربعين ما بين النهاية الطرفية الجانبية بكلاً من جانبى الجدار، وبين الإطار الخارجى الذى يحدد فتحة الشباك المجاور لكل شكل من الشكلين. وقد جاء كل من هاذين المربعين متطابقين سوأ من حيث المساحة التى يشغلها كلا منهما، أو

من حيث التصميم العام وأيضاً العناصر الزخرفية. إلا أننا نلاحظ أن مساحة المربع الزخرفى الواقع على يمين الناظر لهذه الكسوة قد جاء غير مكتمل حيث سقط جزء من بلاطاتـــه التـــى تلاصق النافذة الأمامية التى تطل على الشارع.

أما عن القوام الزخرفى بكل منهما فيتكون من بلاطات وأجزاء بلاطات خزفية تتألف من تجميعة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، التى تحيط بدائرة مفصصة محددة بإطار من الشريط ذو أجزاء البلاطات البنية اللون، التى يخلو محيطها الداخلى من وجود لأية بلاطات خزفيـــة. وقد جاءت بذلك تتطابق مع الجزء الثانى و السادس بالكسوة الخزفية بالمستوى العلوى مـــن كسوة جدار فتحة باب الدخول للحجرة.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على المدخل:

يقع هذا الجدار على يمين الداخل إلى الحجرة، ويمثل الجدار الشمالى الغربـــى بهـــذه الحجرة، ويتضمن كسوة خزفية جاءت متطابقة إلى حد كبير مع كسوة الجدار المقابـــل لـــه، وذلك من حيث التصميم العام الذى يتكون من مستويين الأول سفلى، والثانى علوى، يتضمن كل منهما كسوة خزفية تتشابه فى بعض تكويناتها مع تكوينات كسوة الجـــدار المقابـــل لهـــا، وسوف نتناول كل مستوى منهما بالدراسة على حدة، وذلك كما يلى:

١- كسوة المستوى السفلى:

يبدأ هذا المستوى من أسفل عند أعلى المستوى السفلى للكتبيتين اللتين توجـــدا بهـــذا المستوى وتتقابلا مع الكتبيتين الموجودتين بالمستوى السفلى بالجدار المقابل، وينتهى من أعلى بعد انتهاء المستوى العلوى لهذه الكتبيات بقليل، وجاء يتكون من ثلاثة أقسام زخرفية يتخذ كل قسم منهم هيئة مستطيل طولى، وقد جاءت هذه الأقسام متقابلة مع الأقسام الـــثلاث بالجـــدار المقابل، وهى عبارة عن قسمين طرفيين أحداهما خارجى والأخر داخلى، حيث ينحصر كـــل منهما ما بين النهاية الطرفية لهذا الجدار وبين الكتبية القريبة منه، وقسم أوسط ينحصر بـــين كل من الكتبيتين، وجاءت هذه الأقسام على أرضية واحدة عامة من البلاطات التى تتضمن كل من اللون الأخضر واللون الأبيض، وهى التى نفذت منها نفس أرضية كسوة الجدار الأيـــسر المقابل لهذا الجدار. وسوف نوضح تفاصيل كسوة كل قسم من هذه الأقسام الثلاث كما يلى:

أ- كسوة القسم الطرفي الخارجي:

يقع هذا القسم على يسار الناظر لهذا الجدار، وينحصر بين الإطار الخشبى للكتبية الثانية بهذا الجدار الواقعة على يسار الناظر، وبين الإطار الخشبى الرأسى الذى يحدد نهاية هذا الجدار عند ارتداده نحو الخارج ليحوى المساحة المستطيلة المرتدة خارج المنزل. تتألف هذه الكسوة من مساحة مستطيلة طولية محددة بالشريط المكون من أجزاء البلاطات البنية اللون، وتنقسم هذه المساحة إلى ثلاثة أجزاء رأسية يعلو كل منهم الأخر، وحيث تتضمن جزأين طرفيين يحصرا بينهما جزء أوسط (لوحة رقم ٢٢٢).

يشغل كل جزء من الجزأين الطرفيين مساحة مستطيل عرضى ينفصل عن الجزء الأوسط بالشريط الزخرفى الذى يتكون من أجزاء البلاطات البنية اللون، ويحتوى كل جزء منهما على بلاطتين متجاورتين متطابقتين تتألف من تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تتخذ شكل دوائر متتالية ويتوسطهم زهرتين محورتين لزهرة الرمان (شكل رقم ١٥٢).

بالنسبة للجزء الأوسط فيمثل الجزء الرئيسى بكسوة هذا القسم، ويتخذ شكل مستطيل طولى يشغله ثلاثة معينات تعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى، يتضمن كل من المعين الأول والثالث نفس التصميم الخزفى الذى يتكون من تجميعة تحتوى على أربعة بلاطات منفذ عليها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). أما المعين الأوسط فتشغله بلاطات مقاسها ١٠x١٠سم، قوامها الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣). وتحدد هذه المعينات الشريط الزخرفى البنى اللون، وتشغل المساحة خارجها تشكيلات هندسية مختلفة منفذة عن طريق أجزاء البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر التى تتألف منها الأرضية العامة لهذه الكسوة.

ب- كسوة القسم الأوسط:

تنحصر هذه الكسوة بين كل من الكتبيتين الموجودتين بهذا المستوى، وتعد أكبر الكسوات الثلاثة التى يتضمنها هذا المستوى، وتتطابق هذه الكسوة مع كسوة القسم الأوسط بالجدار المقابل له، إلا أن الجزء الطرفى السفلى بهذه الكسوة قد فقد ولم يتبق منه أي أثر يذكر (لوحة رقم ٢٢٣)، ورغم ذلك يمكننا التعرف على ما كانت عليه زخارفه من خلال الجزء الطرفى العلوى، حيث أنه من المؤكد أن هذا الجزء المفقود كان يتطابق تماماً مع الجزء

الطرفى العلوى، الذى يتكون من خمس بلاطات متجاورة تمثل صفا أفقيا واحدا، تتضمن كلها نفس التصميم الزخرفى الذى يتمثل فى جزء من الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

أما الجزء الرئيسى بهذه الكسوة فيمثله الجزء الأوسط الذى يعد بمثابة الجزء السفلى بهذه الكسوة بعد تلاشى الجزء الطرفى السفلى، ويشغل هذا الجزء معظم المساحة الزخرفية بهذه الكسوة، وجاء متطابقاً كلياً مع الجزء الأوسط بكسوة القسم الأوسط بالجدار المقابل، وذلك فيما عدا التكوينات الداخلية التى تشغل الشكل الهندسى السفلى التى جاءت هنا فى صورة عدة بلاطات تحمل نفس التصميم الزخرفى (شكل رقم ١٥٣) الذى يتألف من شكل مخروطى أوسط ينتهى من أعلى بورقة خماسية وينتهى من أسفل بورقة ثلاثية ويضم بداخله زخارف أرابيسك، ويحيط بهذا الشكل المخروطى أربع أوراق نباتية ملتوية بواقع ورقتين بكل جانب، وتتخذ هذه الأوراق نفس الهيئة المخروطية للشكل الأوسط، ويوجد بأركان التصميم الأربعة ربع شكل مخروطى أخر يكتمل عند اتحاد أربع بلاطات، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى على أرضية بيضاء اللون.

ج- كسوة القسم الطرفى الداخلى:

تنحصر كسوة هذا القسم بين خط تعامد كل من هذا الجدار مع جدار فتحة باب الدخول، وبين الإطار الخشبى الذى يحدد الكتبية اليمنى بهذا الجدار. وتعد هذه الكسوة الأقل مساحةً بين الكسوات الثلاث بهذا المستوى، وتتكون من ستة أجزاء مربعة متتالية تعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى واحد يشغل مساحة هذه الكسوة (لوحة رقم ٢٢٤)، ويأطر كل جزء من هذه الأجزاء الشريط الزخرفى ذو اللون البنى، وسنتناول كل جزء من الأجزاء الستة من أعلى إلى أسفل كما يلى:

- **الجزء الأول** العلوى، عبارة عن مربع تشغله بلاطة واحدة مقاس ٢٠x٢٠سم، وقوامها الشكل النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، ويوجد على جانبى هذه البلاطة وكذلك أعلاها خارج الإطار الذى يحيط بها أجزاء صغيرة من البلاطات التى تحمل جزء من تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢).
- **الجزء الثانى**، تشغله تجميعة من أربع بلاطات قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

- **الجزء الثالث**، يتوسطه معين يأطره الشريط الزخرفى البنى اللـون، الـذى يحـيط ببلاطة مربعة قائمة على إحدى زواياها وقوامها تصميم الطبق النجمى ذى الثمانيـة أضلاع (شكل رقم ١٠٢). ويشغل المساحة خارج هذا الإطار أجزاء مـن البلاطـات التى نفذت منها الأرضية العامة بهذه الكسوة.
- **الجزء الرابع**، يشغل مساحة مربعة، وتزينه تربيعة رخامية.
- **الجزء الخامس**، جاء هذا الجزء متطابق مع الجزء الثالث كلياً وجزئياً.
- **الجزء السادس**، يتضمن نوعين من التصميمات، الأول وهو عبارة عـن بلاطتـين متجاورتين يمثلا جزء من تجميعة زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغلا الجزء العلوى من هذا المربع، أما النوع الثانى فهو تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

أما عن أخر بلاطات هذا المستوى فهى عبارة عن أنصاف بلاطات متجـاورة مـع بعضها البعض فى صورة صف أفقى واحد، يشغل أعلى الإطار الخشبى العلوى بكـل مـن الكتبيتين، وقوام أنصاف هذه البلاطات يقتصر على تصميم أزهار القرنفـل (شـكل رقـم ٢)، وتصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

<u>٢- كسوة المستوى العلوى:</u>

يتكون هذا المستوى من جزأين، الأول وهو الجزء الرئيسى ويـأتى مباشـرةً فـوق المستوى السفلى ويشغل نفس المساحة العرضية، أما الثانى فيتمثل فى مساحة مربعة توجـد بالجزء المرتد خارج المنزل بنفس امتداد هذا الجدار، وتنحصر بين كل من دخلة هذا الجدار وبين الإطار الخشبى الذى يحدد فتحة الشباك العلوى بهذا الجزء المرتد الخاص بهذا الجانـب الأيمن منه، وجاء تصميمه الزخرفى وعناصره الداخلية متطابقة لما وجد مع ما يقابله بالجدار المقابل له بنفس هذا الجزء المرتد خارج المنزل (لوحة رقم ٢٢٠).

بالنسبة للجزء الرئيسى فهو عبارة عن مستطيل عرضى محدد بالـشريط الزخرفـى البنى اللون، ويأتى على أرضية عامة من البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر، وينقسم هذا المستطيل إلى عدة أجزاء داخلية هندسية، وذلك من خلال عدة أشرطة رأسية تفصل بين هذه

الأجزاء بعضها وبعض (لوحة رقم ٢٢٥)، ويصل عدد هذه الأجزاء الداخلية إلى ثمانية أجـزاء متتالية، سوف نتناول كل جزء منهم على حدة، وذلك من اليمن إلى اليسار كما يلى:

- **الجزء الأول** عبارة عن مستطيل مقسم إلى ثلاثة أجزاء رأسية أكبرها أوسطها، وجاء كل من الجزأين الطرفيين الأول والثالث متطابقين من حيث المساحة والتصميم العام والعناصر الزخرفية، حيث يتألف كل منهما من ثلاثة بلاطات متجاورة تشغل صـفا أفقيا واحدا قوام كل منهم جزء من تجميعة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢). أما الجـزء الأوسط فيتوسطه معين محدد بالشريط البنى اللون ويضم بداخله بلاطة واحدة قوامها الوردة المركزية ذات الثمان بتلات التى ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركـان والأوراق المفصصة نحو الأواسط (شكل رقـم ١٥٠). وجاءت المساحة خـارج هـذا المعين مزينة بالبلاطات التى قوامها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضـلاع الـذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).
- **الجزء الثانى** يتخذ مساحة مربعة يتوسطها الدائرة المفصصة الخالية من الزخارف، التى يحيط بها من الخارج البلاطات التى تحمل تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شـكل رقم ٢٨). ويتطابق هذا الجزء مع كل من الجزء الثانى والجزء الخامس من المستوى العلوى بالجدار المقابل.
- **الجزء الثالث** يشغل حيزاً مستطيلاً رأسياً يتكون من معينين يعلـو أحـدهم الأخـر، ويضم كل منهما بلاطة واحدة قوام العلوية منهما تصميم الأفرع النباتية الحلزونيـة التى تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتان (شكل رقم ١٥٢). أما البلاطة السفلية فقوامها الشكل المخروطى الذى يلتف حوله الأفرع النباتية الملتويـة ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣). وجاءت المساحة خـارج حـدود هذين المعينين منفذة تارة بأجزاء من البلاطات التى قوامها الشكل الهندسـي غيـر المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وذلك بالنسبة للمساحة اليمنى المحصورة بين حدود هذين المعينـين، وجاءت تارة أخرى منفذة بأجزاء من البلاطات التى تحمل تصميم أزهـار القرنفـل (شكل رقم ٢)، وذلك فى المساحة اليسرى المحصورة بين حدود المعينين.
- **الجزء الرابع** يتخذ شكل مساحة مربعة يتوسطها الشكل المخروطى المفصص الـذى يخلو من الزخارف ويأتى على أرضية من البلاطات التى قوامها تـصميم أزهـار

القرنفل (شكل رقم ٢). وجاء متطابق مع كل من الجزأين الأول والرابع بالمستوى العلوى بالجدار المقابل.

- **الجزء الخامس** يتكون من مساحة مستطيلة يشغلها معينان رأسيان يحتوى كل منهما على بلاطة واحدة تحمل نفس التصميم الذى يتمثل فى الشكل المخروطى الذى يلتف حوله الأفرع النباتية الملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣). وجاءت الأرضية خارج حدود المعينين منفذة بأجزاء من البلاطات التى قوامها أجزاء من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وتشغل المساحة على يمين هذين المعينين. وأجزاء أخرى من البلاطات التى تحمل تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وذلك على يسار المعينين.
- **الجزء السادس** يشغل مساحة مربعة وجاءت زخارفه متطابقة مع الجزء الثانى بهذا المستوى.
- **الجزء السابع** عبارة عن شريط رأسى يتكون من ستة أنصاف من البلاطات التى قوامها جزء من تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). وتعد بذلك استمرار للأرضية الزخرفية التى تشغل الجزء السادس.
- **الجزء الثامن** يتألف من مساحة مربعة جاءت زخارفها متطابقة مع زخارف الجزء الثالث بكسوة هذا المستوى.

يتضح من خلال ذلك أن الكسوة الخزفية بهذا المنزل جاءت متطابقة إلى حد كبير مع الكسوة الخزفية بمنزل علوانى، وذلك من حيث التصميم العام الذى اعتمد فى كل منهما على تقسيم الكسوة إلى مستويين متتاليين، الأول مستوى سفلى وجاءت تصميماته فى صورة مستطيلات رأسية تشغل المساحات الجدارية فيما بين دخلات الكتبيات أو فتحات الشبابيك، والثانى مستوى علوى وجاءت تصميماته فى صورة مستطيلات عرضية أفقية، وذلك نتيجة لانبساط هذه المساحات العلوية التى لا يوجد بها أية دخلات أو فتحات، ذلك فيما عدا المساحة المرتدة خارج المنزل. كذلك تتشابه كل منهما فى طريقة توزيع هذه الزخارف بداخل كل من الحجرتين، فقد جاءت البلاطات موزعة فقط على ثلاثة جداران حيث يخلو جدار فتحة باب الدخول من هذه البلاطات.

تتمحور تصميمات كسوة هذا المنزل حول تسعة تصميمات فقط، قــد ســبق ورأينــا خمسة نماذج منهم بكسوات العمائر التى سبق وتعرضنا لها، وتتمثل هذه النماذج فى التصميم الذى يعتمد على التباين اللونى دون وجود عناصر زخرفية الذى يتكون من اللونين الأبــيض والأخضر، وتصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ثم تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقــم ١٣)، تــصميم الــشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثــق منهــا أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وأخيراً الطبق النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢).

أما التصميمات الأربعة الباقية فتظهر للمرة الأولى بهذه الكسوة، وجاءت كلها تعتمــد على الزخرفة النباتية، ويتمثل ذلك فى تصميم الوردة المركزية ذات الثمان بتلات التى ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركان والأوراق المفصصة نحو الأواســط (شــكل رقــم ١٥٠). وتصميم الوردة المركزية التى يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الذى يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر بينها أفرع نباتية غليظة ذات نهايات مدببة (شكل رقــم ١٥١). وأيضاً تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢). وأخيراً تصميم الشكل المخروطى الذى يلتف حوله الأفرع النباتية الملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣).

وقد ضمت هذه الكسوة أساليب متنوعة تظهر من خلال التصميمات العامة والعناصر الزخرفية المنفذة على قوام البلاطات التى تمثل هذه الكسوة، فبالنــسبة للأســلوب المغربــى الأندلسى الذى أصبح يمثل الطراز المحلى بمصر خلال القرن الثامن عشرة نراه فى تــصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بــتلات (شكل رقم ١٣). وأيضاً تصميم الطبق النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، والذى يعــد عنصراً زخرفياً من الموروث المغربى ويظهر على كثير من التحف المختلفة سواء المنقولــة أو الثابتة منها.

كما نرى أيضاً تصميم الوردة المركزية التى يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الــذى يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر فيما بينها أفرع نباتية غليظة تنتهــى نهايات مدببة (شكل رقم ١٥١)، والذى يظهر على بلاطة واحدة فقط مربعة مقاس ١٠x١٠ سم، والتى يتضح فيها الأسلوب الصناعى المحلى من خلال مقاس البلاطة، والمادة الخامة لعجينة البلاطة، وكذلك الأسلوب الصناعى، إلا أنه بالرغم من ذلك جاءت العناصر الزخرفية وخاصة

الأفرع النباتية المتأثره بالطابع الأوروبى، حيث جاءت مرسومة بخطوط غليظة وتنتهى بنهايات طرفية مدببة.

أما الأسلوب العثمانى فيظهر من خلال البلاطات العثمانية الصنع التى يمكن نسبتها إلى إنتاج مدينة كوتاهية التى برزت خلال القرن الثامن عشر الميلادى، الذى يمتاز بأن اللون الأبيض أصبح مائلا إلى الزرقة، واللون الأحمر الطماطمى أصبح لونه طوبيا، واللون الأصفر الباهت الذى اختفى منذ منتصف القرن السادس عشر ظهر مرة أخرى، وقد أدى ذلك إلى تدهور الرسم وكذا استعمال الألوان، إلى أن جمال القاشانى لا يظهر إلا على مسافة بعيدة، ويجمع خزف هذا القرن فى زخارفه بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة[1].

وتظهر هذه الخصائص والسمات فى كل من تصميم الوردة المركزية التى يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الذى يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر بينها أفرع نباتية غليظة ذات نهايات مدببة (شكل رقم ١٥١). وأيضاً تصميم الشكل المخروطى الذى يحيط به أفرع نباتية ملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣)، والذى تظهر مجموعة من نفس البلاطات بالكسوة الخزفية بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[2]. كذلك تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢).

كما يظهر الأسلوب العثمانى أيضاً من خلال العناصر النباتية التى جاءت منفذة على مجموعة بلاطات أخرى، وأن جاءت هذه البلاطات تتبع أسلوباً صناعياً وزخرفياً أخر، حيث تأثرت فقط بالعناصر الزخرفية المنفذة عليها كما فى تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

ويظهر كذلك الأسلوب الأوروبى بهذه الكسوة من خلال العديد من البلاطات التى تشغل جزءاً غير قليل من المساحة الكلية بهذه الكسوة، حيث تم استخدام البلاطات التى تتبع هذا الأسلوب كأرضيات لبعض التكوينات الزخرفية، كما تم استخدامها كتكوينات مستقلة بذاتها

---

(1) سعاد ماهر: الخزف، ص ٢٧.

(2) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٠.

فى صورة تجميعات تتألف من أربع بلاطات وتأتى على أرضية من البلاطات ذات اللـــونين الأبيض والأخضر. ويتضمن هذا الأسلوب نموذجين زخرفيين.

النموذج الأول عبارة عن تكوين أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ب)، التى جاءت تتجه نحو داخل التصميم وتمتاز بألوانها الزاهية البراقة، وكذلك طابعها الزخرفى الذى جاء على حساب الحيوية والأسلوب الواقعى الذى يتبع فى التصميم العثمانى. حيث جاءت هذه البلاطات نسخة طبق الأصل من هذا التصميم العثمانى إلا أنها لم ترق لجودة وروعة تلك البلاطات العثمانية. حيث يتبع هذا التصميم النمط الأوربى فى إنتاج مثل هذه البلاطات الذى ساد خلال النـــصف الثانى من القرن الثامن عشر، ومن المرجح أن يكون هذا التصميم من إنتاج احـــد المـــصانع الإيطالية وعلى الأغلب من أنتاج احد المصانع بمدينـــة صـــقلية[1]. حيـــث انتـــشرت هـــذه التصميمات بكثرة فى حوض البحر المتوسط بصورة كبيرة خلال تلك الفترة وبصفة خاصـــة فى الجزائر، حيث نرى منها العديد من النماذج فتوجد فى محراب الجامع الكبير بـــالجزائر، وأيضاً فى محراب سيدى الأخضر، وكذلك فى مئذنة كل من ضريح سيدى عبـــد الحمـــن، و جامع القصبة البرانى[2].

وجاء **النموذج الثانى** يتبع نفس النمط الزخرفى والصناعى بالنموذج الأول، ويتمثـــل فى تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينـــات متتاليـــة ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). والذى جاء هو الأخر ينتمـــى للطـــراز الإيطـــالى ويتضح ذلك من خلال عناصره الزخرفية وخطته اللونية التى تتشابه إلى حد بعيد مع النموذج الأول. كما نجد هذا التصميم أيضا بعمائر الجزائر حيث نراه بكسوة حوائط جـــامع ســـيدى الأخضر[3].

---

(1) Gavault (P): Notice sur la Bibliothique Musée d'Alger Revue Africaine, 1894, p. 47.

(2) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٤٥، ١٤٧.

(3) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٠٤.

الفصل الرابع

الأساليب الصناعية والزخرفية

ظهرت صناعة الخزف منذ القدم، وقد عرفها مع معرفته لصناعة الطين التى تمخض عنها صناعة الأوانى الفخارية، وقد امتازت هذه الصناعة بأن معدل نموها وتطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات، وكانت مطالب الحياة هى الباعث الأول لتلك السرعة[1]. وقد أثر ذلك إيجابياً على هذا النوع من الصناعات، وجعل الإنسان يعمل على الحصول على أجود أنواع الطينات، حيث نراه لم يكتف بالطينة الطبيعية الموجودة فى محيطه والتى تكون فى معظم الأحيان غير جيدة، بل تعداها ليستعمل طينة صناعية يقوم بتكوينها من عدة مواد مختلفة، وذلك بغرض الحصول على طينة أجود من تلك الطينة الطبيعية غير الجيدة، كما أن هذا التطور لم يقتصر على التجويد فى نوعية العجينة فقط بل تعداه ليصل إلى الشكل الخارجى لهذه المنتجات حيث ظهر عنصر الطلاء والدهان على هذه المنتجات وذلك بغرض تقنى يتمثل فى منع السوائل التى توضع بداخل الأوانى من التسرب عن طريق سد المسامات الموجودة ببدن هذه الأوانى بالطلاء[2].

وقد امتازت المنتجات الخاصة بكل عصر من العصور المختلفة والمتعاقبة سوأ كانت الإسلامية منها أو غير الإسلامية بسمات ومميزات خاصة بها، مما يمكن معه معرفة أي من العصور أو الفترات الزمنية التى تنتمى إليها هذه المنتجات، ويتم ذلك من خلال الخصائص الصناعية لهذه المنتجات من جهة، والخصائص الفنية لها من جهة أخرى، حيث تلعب الخصائص الفنية دوراً كبيراً وخطيراً فى تأريخ مثل هذه المنتجات.

لذا رأينا لزاماً علينا تناول كل من الأساليب الصناعية والزخرفية لهذه المنتجات بصفة عامة، وذلك للتعرف من قرب على المدارس الفنية التى تنتمى إليها مجموعة البلاطات الخزفية التى لا تزال باقية ببعض عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، والتى قد سبق وتعرضنا لها. وعلى ذلك يمكن تقسيم هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين هما: الأساليب الصناعية والأساليب الزخرفية.

---

(1) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٢.

(2) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٢.

الأساليب الصناعية:

عرفت الحضارة الإسلامية أغلب وسائل تشكيل وزخرفة الخزف، وعرفت منه أنواع تمتاز بالدقة والجمال فى الشكل والزخارف، وقد استخدمت فى تشكيله وسائل الصب، والدولاب، والحز، والقوالب. واستخدمت الطينات الملونة والحفر عليها، والزخارف المحفورة، والمفرغة، والبارزة على عجينة الفخار قبل حرقه. وعرفت الطلاءات الزجاجية الشفافة والملونة والساترة وذات البريق المعدن، والمشققة. كما عرفت الألوان تحت وفوق الطلاء الزجاجى أو المندمجة به أو المذهبة. واستخدم الفخار والخزف فى شتى نواحى الحياة فصنعت منه الأوانى والأكواب والكئوس والأباريق والاطباق والقدور وغيرها(1). وللتعرف على السمات المميزة لها من خلال دراسة الأنواع المختلفة لهذه المنتجات، والمراحل الصناعية لها، وكذلك الأساليب الزخرفية المنفذه بها.

أولاً: أنواع المنتجات الخزفية:

هناك عدة طرق وأساليب مختلفة ومتباينة لتقسيم هذه المنتجات، فمنها التقسيم الزمنى، والتقسيم الزخرفى، والتقسيم الصناعى وما إلى ذلك، إلا أن ما يعنينا هنا هو التقسيم الصناعى الذى يعتمد على المواد المصنوعة منها هذه المنتجات، حيث تنقسم المنتجات الخزفية إلى ثلاثة أنواع طبقاً لهذه المواد الصناعية التى تتكون منها، وهذه الأنواع الثلاثة هى:

النوع الأول:

يعرف هذا النوع باسم الفخار، وينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام تبعاً لشكل ونوع العجينة الخاصة بكل نوع منهم، وهذه الأقسام هى، فخار مطلى، فخار غير مطلى، فخار من طينة سوداء ويطلق عليه اسم روستشوك، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة، وكان الأتراك يصنعون منها سابقاً أقداح القهوة والنرجيلة والكؤوس التى كانوا يرصعونها بمسامير الفضة، ومما يؤسف له أن سر هذه الصناعة قد فقد الآن(2).

---

(1) سامى رزق بشاى وآخرون: تاريخ الزخرفة، مطابع الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٤٠٩.

(2) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.

النوع الثانى:

يعرف باسم الخزف، ويصنع من طينة بيضاء جيدة تحتوى على ثلاث مواد ضرورية ولازمة لتصنيع عجينة على درجة عالية من الجودة، وتتمثل هذه المواد الثلاث فى:

١- مواد مرنة:

تتمثل فى الأنواع المختلفة للطفل، مثل الطفل الجيرى، والعسر، والأبيض، والطفل الكولينى، حيث تتضمن مكونات هذه المواد عنصرين أساسيين هما، عنصر السيلكا أو السيليس وهو الرمل الغاية فى النعومة، وعنصر الألومين(١).

٢- مواد خشنة:

وهى المواد غير المرنة، وتتألف من المواد الصوانية التى يعد عنصر الرمل أكثرها شيوعاً واستخداماً فى صناعة المنتجات الخزفية، وتعمل هذه المواد عمل المواد الصهارة، وذلك عند حرق العجينة فى درجة حرارة عالية(٢).

٣- مواد صاهرة:

تعمل هذه المواد على إعطاء الخزف كل من الصلابة والمتانة اللازمة له، وأهم أنواع هذه المواد هى الفلدسبات والجير، حيث تعطى هذه المواد الكيان الزجاجى الصلب للعجينة وذلك عند حرقها فى درجة حرارة مناسبة متانة، ومن الملاحظ هنا أن مادة الجير التى تستخدم كمادة صاهرة هى فى حد ذاتها غير قابلة للانصهار إلا أنها تتحول كذلك عند وضعها فى درجة حرارة مرتفعة تصل إلى (١٠٠٠) درجة مئوية، حيث تتفاعل حينها مع المواد الخشنة وتصبح مادة صاهرة(٣).

---

(1) John B. Kenny: The Complete book of pottery making, New York, Green Berg. 1949, p. 187.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.

(٣) محمود صابر: الخزف صناعة وفن وتاريخ، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ٩.

النوع الثالث:

يتمثل فى الخزف الشفاف المصنوع من البورسلين، وهى نوع من أنواع العجينة التى تتميز بالشفافية، كما تمتاز كذلك بجودتها ونقائها، وعادة ما تتكون من ٩٠% سلكات الألومين، و١٠% ميكا، بالإضافة إلى بعض الشوائب الأخرى التى يتوقف عليها درجة لون ونقاء هـذه العجينة، فكلما كانت هذه الشوائب قليلة كلما كانت العجينة بيضاء ونقية، وكمـا زادت هـذه الشوائب أصبح لون العجينة يميل إلى الاسمرار[١]. هذا ويجب أن يضاف إلى مادة البورسلين بعض المواد الأخرى التى تمتاز بسرعة تأثرها بدرجات الحرارة المرتفعـة مثـل الفلـسبار ومسحوق العظم المحروق، ويرجع ذلك إلى عدم تأثر عنصر سلكات الألومين الذى تتكون منه عجينة البورسلين بدرجات الحرارة المرتفعة فقط، بل يجب أن تـصل هـذه الحـرارة إلـى (٢٠٠٠) درجة مئوية حتى يمكن معها إتمام عملية الصهر[٢].

ثانياً: مراحل صناعة المنتجات الخزفية:

هناك عدة خطوات لابد أن تمر بها أية من المنتجات الخزفية قبل أن تصبح جـاهزة للاستخدام والانتفاع بها، وتتمثل هذه الخطوات فى أربع مراحل هى على التوالى كما يلى:

المرحلة الأولى:

تمثل مرحلة الإعداد والتجهيز، ويتم فيها تحضير العجينة للمراحل التالية، حيث تـتم عملية التحضير عن طريق عدة عمليات فرعية تتوقف على نوعية الطينة المـستخدمة فـى الصنع ودرجة نقائها، فإذا كانت هذه الطينة جيدة وغير مخلوطة فهى لا تحتاج إلا إلى تنقيتها ثم غسلها وتخميرها وذلك بالنسبة للطينة الطبيعية، أما بالنسبة للطينة الصناعية فهى تتكون من خليط يحتوى على عدة طينات مختلفة لذا يتم أولاً طحن كل طينة من هذه الطينات على حـدة ثم يتم تخمير كل منهم، وبعد إتمام عملية التخمير يتم تصفية كل من هذه الطينات ومن ســما تخلط هذه السوائل مع بعضها البعض، وأخيراً يتم تصفيتها مرة ثانية حتى تـصبح مخلوطـاً واحداً.

---

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.
(٢) W. B. Honey: The Art of the potter, New York, Beech Hwst press 1955, p, 53.

المرحلة الثانية:

تمثل مرحلة تشكيل العجينة، وتتم بثلاث وسائل. الوسيلة الأولى تـتم بواسـطة اليـد وتحتاج هذه الطريقة إلى مهارة فنية فائقة. والثانية تتم عن طريق استعمال الدولاب[1]، وهـو الذى استخدم فى أول الأمر فى تشكيل القطع الاسطوانية ثم ما لبث أن أصبح يـستخدم فـى تشكيل كافة أنواع القطع. والوسيلة الثالثة تتم بواسطة الصب فى قوالب وتستخدم عادة عنـد عدم توافر الطينة الصالحة للإنتاج التجارى باستعمال الدولاب، وكذا تستخدم فى إنتاج أنـواع فنية أخرى مثل صنع التماثيل غير الاسطوانية، والأشكال التى لا يمكن تشكيها على الدولاب.

المرحلة الثالثة:

تتمثل فى عملية الحرق أو التجفيف، وتعد الخطوة الأخيرة فـى تـشكيل المنتجـات الخزفية قبل زخرفتها، وذلك بعد أن يتم جفافها تدريجياً حيث تصبح وقتها معدة للحرق للتحول من طينة جافة إلى خزف. هذا وتختلف درجة الحرارة التى تحرق فيها هذه المنتجـات علـى حسب تركيب طينة كل منها، فالطينة الحمراء التى تحتوى على أكـسيد الحديـد لا تتحمـل درجات الحرارة المرتفعة، إذ يكفى لحرقها الوصول إلى درجة حرارة (٩٠٠) درجة مئويـة تقريباً، أما بالنسبة للطينة البيضاء مثل الكولين وهى التى تحتوى على مادة الأليومين بـوفرة بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل إلى (١١٠٠) درجة مئوية، هذا وتسمى عملية الحرق بعد عملية التشكيل مباشرة، بالحرق الأول، إذ أنها تحرق ثانية، وثالثة، ورابعة فى بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة[2].

المرحلة الرابعة:

تتمثل فى مرحلة الطلاء والزخرفة، وهى بذلك أخر خطـوات صـناعة المنتجـات الخزفية، وتعد هذه العملية من العمليات المعقدة نسبياً بالرغم من كونها ذات طابع فنى أكثـر

---

(1) الدولاب: يسمى أيضاً بالعجلة وقد عرفتها مصر منذ عصر قدماء المصريين فقد أخترعوها فـى عـصر الدولة القديمة وتحديداً فى أوائل الأسرة السادسة، حيث نستطيع أن نميز هذه العجلة فى شكل تمثال من الحجر الجيرى عثر عليه فى حفائر الجيزة وهو موجود بمتحف شيكاغو للمصريات بالولايات المتحـدة الأمريكيـة. محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى فى مصر، القاهرة، (١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ص ٧٥.

(2) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٥.

منه صناعى وذلك لاعتمادها على عدة خطوات متعاقبة، ففى بدء الأمر يأخذ الخزف طبقة دهان تعرف باسم البطانة، وهى عبارة عن طينة سائلة تدهن بها المنتجات الخزفية أما قبل حرقها أو بعد الحرق فى أحيان أخرى، ويشترط فى هذه البطانة أن تلتصق التصاقا تاماً بكيان المنتجات الخزفية ولا تفصل عنها بحال من الأحوال، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل تماما مع نسبة انكماش طينة هذه المنتجات، وذلك عند تعريضهما معاً للحرق[١].

الخطوة التالية بعد طلاء المنتجات الخزفية بطبقة البطانة تتمثل فى رسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، وقد عرف الخزف بصفة عامة والإسلامى منه بصفة خاصة عدة طرق لرسم هذه الزخارف، إلا أن أهم طريقتين لتنفيذ هذه الزخارف هما الزخارف المرسومة تحت الطلاء، والزخارف المرسومة فوق الطلاء.

بالنسبة لزخارف الطريقة الأولى نجد الفنان يقوم بتنفيذ هذه الزخارف بعد عملية الحرق الأول، وهو ما لا يتم إلا بعد أن يكون الفنان قد أضاف طبقة البطانة، وعادة ما يتم الطلاء قبل أن تجف هذه المنتجات، وغالباً ما تكون هذه البطانة منفذه باللون الأبيض وذلك حتى تظهر عليها الزخارف الملونة واضحة، إلا أن هذا لا يمنع وجود بطانات أخرى تحمل ألواناً مختلفة ومتعددة، وذلك تبعاً لنوع الأكاسيد المستخدمة فى طلاء هذه البطانة، وقد أظهر الفنان المسلم بصفة عامة بملاحظة منتجاته التى وصلتنا سيطرة تامة على خامة هذه البطانة، حيث يجب أن يتم الحريق الأول ببطىء ثم يقوم بعد ذلك بإضافة زخارفه والحرق للمرة الثانية، والتى يجب أن تكون ذات درجة حرارة منخفضة كى يثبت الألوان ثم تطلى بعد ذلك بالطبقة الشفافة المعروفة باسم الجليز[٢].

أما بالنسبة لزخارف الطريقة الثانية فيقوم الفنان برسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، وذلك بتنفيذها على طبقة الطلاء الشفافة ثم يقوم بعملية الحرق فى درجة حرارة منخفضة حتى تتم عملية تثبيت الألوان فوق طبقة الطلاء الشفاف[٣].

---

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٤.

(٣) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٥.

هذا ولابد أن يسبق عملية زخرفة البلاطات وضع تصميم زخرفى يناسب المكان المراد تغطيته، ثم تقسيم الموضوع الزخرفى على عدد البلاطات التى يحتاج إليها المكان. ومما يجب ملاحظته فى صناعة القاشانى مراعاة أن تتم عملية حرق البلاطات دفعة واحدة وفى درجة حرارة واحدة حتى لا يكون هناك اختلاف فى درجات اللون. وتحتاج عملية الزخرفة إلى خبرة فنية عالية، إذ يجب على الفنان أن يراعى عدة اعتبارات قبل وضع التصميم الزخرفى، وذلك من حيث شكل المكان ومساحته، والمسافة التى سوف ترى منها البلاطات، أى هل ستستعمل داخل المبانى أو خارجها[1].

تنقسم أنواع الدهانات التى تستخدم فى تزين المنتجات الخزفية إلى نوعين، أولهما يتألف من الدهانات الشفافة، والثانى يتمثل فى الدهانات غير الشفافة، تعمل على حجب ما تحتها، ويمكن تقسيم هذين النوعين إلى أقسام ثلاثة هى[2]:

١- الطلاء القلوى وهى الذى يضم نسبة عالية من الصودا أو البوتاسا، ويستخدم للحصول على اللون الترجوازى.

٢- الدهانات الرصاصية، وتحتوى على كمية كبيرة من أكسيد الرصاص، وتعد أكثر الدهانات شيوعاً وذلك لسهولة تلوينها وتحويلها إلى ألوان متعددة،

٣- الدهانات الفلدسبانية، وتتضمن نسبة كبيرة من الفلدسبات، وتستخدم هذه الدهانات مع الخزف الذى حرارة مرتفعة جداً.

يمكن بذلك أن نتبين طريقة تنفيذ الزخارف والتصميمات الفنية على البلاطات الخزفية، التى تتضمن مراحل متتالية متدرجة تتوقف على نوعية وتخطيط التصميم الزخرفى المراد تنفيذه على سطح هذه البلاطة، وأيضاً على عدد الألوان التى تشغل العناصر الزخرفية لهذا التصميم. وتبدأ أولى هذه المراحل بعد طلاء البلاطة بطبقة البطانة التى غالباً ما تكون بيضاء اللون، حيث يقوم الفنان فى البداية بتحديد معالم الزخرفة عن طريق خط منفذ بأحد الألوان الداكنة التى غالباً ما يمثلها اللون البنى القهوائى (شكل رقم ١٥٤)، وهو ما يتم عن طريق قالب زخرفى يتضمن خطوط التصميم المراد تنفيذه وذلك بعد غمره باللون البنى القهوائى، ثم تضرب به البلاطة لينتقل التصميم من القالب إلى هذه البلاطة مع تحديد العناصر الزخرفية

([1]) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٣.

([2]) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦.

المكونة له باللون البنى، مع مراعاة احتمالية تلوين عنصر من عناصر هذا التصميم إذا كـان سيتم تلوينه بنفس هذا اللون البنى القهوائى.

يتضح من ذلك أن هذه الزخارف كانت ترسم على القالب تنفذ بالحفر الغائر، لذلك كان لا يظهر سوى حدود الزخرفة الخارجية فقط، إلا أن هذه الزخارف كانت تنفذ فـى بعـض الأحيان بالحفر البارز وذلك بغرض ملئ بعض أجزاء التصميم بنفس لون التحديد.

يلى ذلك خطوة ثانية أخيرة أو أكثر، وهو ما يتوقف على عدد الألوان المستخدمة فى تلون العناصر الزخرفية بالتصميم المراد تنفيذه، وتأتى هذه الخطوة بعد أن تجف البلاطة إمـا بتركها تجف تدريجياً فى الهواء أو بحرقها حرقاً خفيفاً تدريجياً فى درجة حـرارة مناسـبة، وتتمثل هذه الخطوة فى قالب زخرفى أخر مرسوم عليه نفس التصميم الموجود بالقالب الأول، ويقوم هذا القالب بملئ الأجزاء المحددة بالقالب الأول لذلك نجد الزخارف بهذا القالب جـاءت منفذه بالحفر البارز، ويستخدم هذا القالب لملئ أجزاء بلون معين يختلف عن لـون التحديـد وليكن الأزرق أو الأخضر على سبيل المثال، ثم يتم حرقها ثانياً، وفى حالة الانتهاء من تلوين عناصر التصميم كله كما هو مخطط لها، وفى بعض الأحيان يتم تكرار هذه الخطـوة مـرة أخرى فى حالة وجود ألوان متعددة يراد ملئها ولا يسعها وجود قالبين زخرفيين فقط.

ومن المؤكد أنه كان لكل قالب إطار بارز بأطره، بحيث يقوم هذا القالب عند الضغط به على البلاطة باحتوائها بداخله فلا تتزحزح بذلك عن القالب أثناء الضغط عليها ويطبع اللون في غير مكانة المحدد له، وكلما كثرت الزخارف كلما زاد عدد القوالب المـستخدمة بـألوان مختلفة، ويؤكد ذلك أن الألوان التى تظهر على أغلب هذه البلاطات تمتاز بكثافة غير عاديـة يحس معها ببروز طفيف، بالإضافة إلى أن حدود الزخرفة واضحة وتأتى بلون مغاير للألوان الأخرى المستخدمة فى تلوين العناصر الزخرفية للتصميم.

أما عن الألوان المستخدمة على المنتجات الخزفية فهى عديدة ومتنوعة[1]، حيث يمكن الحصول عليها من خلال اللون الطبيعى للأكاسيد المـستخدمة بـنفس لونهـا لتـزيين هـذه المنتجات، أو الحصول على درجات لونية مختلفة للون الواحد، أو ربما ألوان أخرى مختلفـة

---

(1) للمزيد عن طريقة تركيب ونسب الألوان المختلفة المستخدمة فى المنتجات الخزفية. راجع، محمود صابر: الخزف، ص ٩١- ١٠٠.

عن لون الأكسيد الرئيسى، وذلك بإضافة أكاسيد أخرى على ذلك، وفيما يلـــى بيـــان بـــبعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها[1]:

أكسيد النحاس:

وهو يعطى اللون الأخضر، ولو أضيفت إليه مادة الصودا يعطـــى اللـــون الأخـــضر الفاتح، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطى اللون الأخضر الزمردى، وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطى اللون الأخضر الفيروزي (الترجوازى).

أكسيد الكوبالت:

يعطى اللون الأزرق، ومع الدهانات الرصاصية نحصل على اللون الأزرق الـــداكن، ومع قليل من أكسيد الألومين يعطى اللون الأزرق البروسي، وإذا أضيف إليه أكـــسيد الزنـــك أعطى اللون الأزرق الفاتح.

أكسيد الحديد:

من خواصه إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبنى، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود، ومع اليورانيوم يعطى اللون الأصفر. أما إذا أحرق مع دهانات رصاصية فأنه يعطى لونا أحمر برتقالياً، وإذا زادت هذه النسبة يـــصبح الدهان الشفاف مظلماً وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتى تشنكال ومورفـــت مـــن مـــدن الدردنيل، ذلك الخزف ذى اللون البرتقالى.

أكسيد المنجنيز:

وهو يعطى اللون البنى، وإذا أضيف إليه الكوبالت والصودا أعطى اللون البنفـــسجى، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود.

أكسيد اليورانيوم:

يعطى اللون الأصفر الفاتح، وبإضافة قليل من الحديد إليـــه يعطـــى اللـــون الأحمـــر البرتقالى، ويعطى مع المواد القلوية لوناً عاجياً.

---

(1) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦، ١٧.

أكسيد الأنتيموان:

يعطى اللون الأصفر، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى اللون الأصفر الفاتح، ومع الحديد يعطى اللون الأصفر الداكن.

أكسيد الكروم:

من خواصه إعطاء اللون الأخضر، ومع المواد الرصاصية يعطى لوناً أخضر مائلا إلى الاحمرار، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر.

أكسيد القصدير:

وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف إلى طلاء معتم.

ولا يسعنا قبل ترك الحديث عن الأساليب الصناعية والانتقال منها إلى الأساليب الزخرفية، إلا إلقاء بعض الضوء على عنصر غاية فى الأهمية لا يمكن أن تخلو صناعة المنتجات الخزفية منه، فهو ضرورة رئيسية فى عملية إنتاج الخزف بأنواعه، ويتمثل هذا العنصر فى مكان حرق هذه المنتجات وهو ما يطلق عليه اسم الفرن، حيث كان من حتمية الطبيعة أن تنشأ هذه الأفران وأن ترتبط إرتباطاً وثيقاً بهذه الصناعة.

أما عن تصميم هذه الأفران فهى فى الغالب تأخذ شكل بيضاوى من الداخل يضم حجرتين صغيرتين، الأولى تسمى بيت النار، والثانية تسمى غرفة الحريق والتسوية، وكانت تشيد هذه الأفران بقوالب من الطوب الصغير التى تتحمل درجات الحرارة العالية الناتجة عن عمليات الحرق المستمر، على إلا ينتج من هذه القوالب أية شوائب أو مخلفات أثناء عملية الحرق وذلك حتى لا تؤثر بالسلب على العملية الإنتاجية[1].

ومما هو جدير بالذكر أن تصميم الفرن كان يلعب دوراً أساسيا فى توزيع اللهب بالداخل، وتوجد بداخل الفرن حجرة الرص وهى قد تكون متصلة اتصالا مباشراً بالنار واللهب الصاعد من بيت النار نفسه حيث تخرج النيران والحرارة المصاحبة لها منه وتغمر حجرة الرص بما فيها من نماذج، وفى أحيان أخرى تكون حجرة الرص مغلقة تماماً على هذه النماذج بحيث لا تخترقها النيران أو اللهب بل تتأثر فقط بالحرارة الصاعدة من كل جانب من

---

(1) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٢.

جوانب بيت النار، وبذلك تؤثر درجة الحرارة المرتفعة بداخل هذه الحجرة علـــى الطـــلاءات الخزفية وتزجيجها[١].

الناظر لعملية رص المنتجات والنماذج الخزفية داخل حجرة الرص يجدها عملية هينة وغاية فى البساطة، إلا أنه عند التمعن نجدها عملية غاية فى الأهمية حيث يجب أن يتــوخى الصانع الدقة والحذر عند رص النماذج بداخل هذه الحجرة، وذلك حتى لا تلتصق قطعة بقطعة أخرى مجاورة لها، أو أن توضع بعض النماذج فى موضع لا تتفق فيه درجة الحـــرارة مـــع درجة حرارة باقى النماذج والقطع الأخرى، وقد كانت تتم هذه العمليـــة بالاســـتعانة بـــبعض الأدوات التى توضع عليها هذه القطع مثل الحوامل أو الكراسى، وكان يلزم أن تـــصنع هـــذه الأدوات من طينة تتحمل دراجات الحارة العالية والمستمرة التى تنتج عن عملية الحرق مـــن جهة، وعن تكرار الحرق لنماذج وقطع مختلفة من جهة أخرى[٢].

وقد لعبت بذلك طريقة وضع البلاطات ورصها بداخل هذه الأفران عند حرقهـــا دوراً هاماً، وذلك من حيث طريقة التأثير والتأثر بدرجة حرارة الفرن من جهة، وحيز المسافات بين البلاطات بعضها وبعض الواجب مراعاته عند رص هذه البلاطات لإعدادها لعملية الحرق من جهة أخرى. كما لعبت تلك الحوامل أو الكراسى التى توضع عليها هذه البلاطات دوراً مميزاً حيث أصبحت سمه صناعية تميز بلاطات الزليج، وخاصة تلك المصنوعة فى تونس بمعامل القلالين، وتتمثل فى وجود ثلاث دوائر صغيرة على وجه البلاطة تبدو بارزه بروزاً خفيفـــاً، وتظهر هذه الدوائر طينة البلاطات وتشكل عند إيصالها بعضها ببعض مثلث متساوى الساقين.

تنتج هذه الدوائر أو النقاط عن أسلوب الحرق فى الفرن، حيث تتلخص هذه العملية فى قيام الخزاف بتنظيم البلاطات المراد حرقها بعد طلائها وزخرفتها فى الفرن علـــى كراســـى فخارية صغيرة، عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل تشبه رجل الديك وتـــستعمل فـــى الفـــرن لتوضع عليها البلاطات، وذلك بتنظيمها بطريقة عمودية، وهذا من شأنه تسهيل عملية انتشار وتسريب الحرارة بصورة متكافئة بين هذه البلاطات، وهى طريقة تقليدية تختلف عن طريقـــة الحرق الأوروبية التى تقوم على أساس وضع البلاطات فى الفرن على سمكها. وتظهر هـــذه الدوائر أو النقاط الثلاثة على جميع بلاطات الزليج القديمة مما يساعد على التعـــرف عليهـــا

---

(١) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٢.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٣.

وتأصيلها، ولم تختف هذه النقاط إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادى حين أدخلت الطرق الصناعية الأوروبية(١).

كما كان يوجد بكل فرن ثقب أو أكثر فى أحد جدران حجرة الرص ويطلق علية الآن أسم الثقب الكاشف، وهو ما يمكن من رؤية ومراقبة ما بداخل الفرن من نماذج خزفية، مما يجعل الصانع على دراية تامة بما يجرى أثناء عملية الحرق(٢). أما عن الوقود الذى كان مستخدم فى هذه الأفران فأنه من المرجح أن يكون الصانع أو الخزاف قد استخدم أنواعاً من الوقود لا يتخلف عنها رماد أو مخلفات أخرى تتطاير هنا وهناك، وذلك حتى لا تؤثر هذه المخلفات على النماذج الخزفية التى يتم حرقها، وأيضاً حتى لا تتأثر طلاءات هذه النماذج(٣).

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٦.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٣.

(٣) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٤.

الأساليب الزخرفية:

امتازت الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف بعدم وجود عوائــق تحيــل دون السفر والتنقل من بلد لأخر يخضع لسيطرة هذه الإمبراطورية، وهو ما أدى بطبيعة الحال إلى وجود نوع من الإتصال المباشر بين هذه البلدان، كما كان له عظيم الأثر في تعميق التــأثير المتبادل بين الموروثات الثقافية والحضارية المختلفة بهذه البلــدان. ونخــص بالــذكر هنــا التأثيرات المتبادلة في مجال المنتجات الخزفية التي حدثت أما عن طريق نقل هذه المنتجــات من بلد لأخر، أو عن طريق انتقال الصناع من مكان لأخر في البلد نفسه، أو التنقل بين البلدان وذلك قبل استقرارهم في أوطانهم، أو إستقرارهم في بلدان أخرى يقوموا بالاستيطان فيها، مما نتج عنه ظهور تأثيرات متنوعة ومختلفة إمتزجت مع بعضها البعض. وهو ما يمكن ان نراه بوضوح من خلال مجموعة البلاطات الخزفية التي تشغل الكسوات الخزفية بعمــائر الوجــه البحري بمصر خلال العصر العثماني، حيث يمكننا حصر هذه الأساليب ثلاث مدارس هي:

١- المدرسة العثمانية التركية.

٢- المدرسة المغربية الأندلسية.

٣- المدرسة الأوروبية.

أولاً: المدرسة العثمانية التركية:

أنفرد الخزف العثماني بمكانة مرموقة ومتميزة بين الخزف الإسلامي، وذلك لما يمتاز به من سمات صناعية وفنية غاية في الدقة. وكان التقاء فن الفسيفساء الخزفية السلجوقية مــع أساليب صناعة الطلاء المتعدد الألوان هو الأساس الذي استند إليه صناعة البلاطات الخزفيــة عند العثمانيين[١]. وقد أضاف الأتراك العثمانيون العديد والعديد من الإنجازات والابتكــارات التي أثرت وأفادت صناعة الخزف في كل صوب وحدب، ومن هذه الإبتكارات علــى ســبيل المثال لا الحصر هو إستخدام أسلوب تعدد الألوان في زخرفة منتجاتهم الخزفية والــذي يعــد أول إبتكار قدمه العثمانيون لهذا الفن، وأيضاً من هذه الابتكارات التي ظهــرت أوائــل هــذا العصر هو الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الابيض والأزرق[٢].

---

(١) أوقطاي أصلانا: فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٥٤.

(٢) أوقطاي أصلانا: فنون الترك وعمائرهم، ص ٢٥٥.

ينقسم الخزف التركى العثمانى من حيث المواد الخام إلى قسمين رئيسيين، **الأول** يتمثل فى المنتجات المصنوعة من الفخار الأحمر، **والثانى** يشمل المنتجات المصنوعة من الخزف الأبيض. بالنسبة للنوع الأول نجد أن معظم الخزف التركى فى القرن الخامس عشر الميلادى من الفخار الأحمر المطلى بالبطانة السائلة المتعددة الألوان، وبنهاية هذا القرن تدهورت صناعة الخزف المصنوع من الفخار الأحمر وأصبح مقصوراً على الإنتاج الشعبى المحلى، إلا أنه عاد للظهور بعد فترة من الزمان بمدينة كوتاهية[١]، وذلك بعد أن أغلقت مدينة أزنيق مصانعها فى القرن الثامن عشر الميلادى[٢].

وقد أختلف الأسلوب الصناعى المستعمل فى زخرفة الفخار بكل من القرنين الميلاديين الثامن عشر والتاسع عشر عنه عما كان مستخدم فى صناعة الفخار خلال القرن الخامس عشر الميلادى بدرجة كبيرةً. فبالنسبة للمنتجات الفخارية التى تعود للقرنيين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين كان أسلوبها الصناعى يعتمد على دهانها ببطانة بيضاء أو حمراء اللون، ثم توضع فى الفرن لتحرق حرقاً أولياً، وبعد خروجها يتم رسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، ثم توضع فى الفرن لتحرق مرة ثانية، وبعد خروجها يتم دهنها بالطلاء الشفاف. أما بالنسبة للمنتجات الخزفية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادى فكانت تطلى ببطانة بيضاء وتترك حتى تجف، يلى ذلك مرحلة رسم الزخارف المتعددة الألوان التى تحدد بعد ذلك بطلاء دهنى أسود اللون، وذلك حتى لا تختلط ألوان هذه الزخارف مع بعضها البعض أثناء الحرق النهائى، وبعد ذلك يتم طلائها بالطلاء الشفاف ثم يتم حرقها. وتشبه هذه الطريقة الأسلوب المعروف باسم (Cuerda-seca) المستعملة فى الخزف الأسبانى[٣].

أما القسم الثانى المتمثل فى الخزف ذى العجينة البيضاء فقد برع الخزاف العثمانى فى إنتاج أنواع عالية الجودة منه كانت سبباً فى وصول شهرته إلى الأفاق، حيث أنتج قطعاً ثم رسم زخارفها تحت الطلاء وفوقه فى الوقت نفسه، مما يؤكد على الدرجة العالية والرفيعة التى وصل إليها الخزاف العثمانى بمعرفة خواص البطانات السائلة والصبغات المختلفة والأكاسيد المعدنية ودرجة انصهار كل منها وأيضاً مدى ملائمة كل منها للأخر. ويمتاز الخزف التركى باحتوائه على طبقة سميكة من اللون الأحمر الذى يعتبر من أقدم الألوان التى

---

(١) للمزيد عن خزف كوتاهية أنظر، أمال منصور محمود: خزف كوتاهية خلال القرن الثامن عشر, دراسة أثرية حضارية, رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٤١١هـ / ١٩٩١ م)، ص ٨ وما بعدها.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٠.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٠.

استعملت فى صناعة الخزف، ويتكون هذا اللون من دهانات طبيعية إذ يحصل عليه من نوع طفل يعرف باسم أرمينيا بول، وهو طفل غنى بأكسيد الحديد ويظهر بارزاً على سطح الأوانى الخزفية، كما ينفرد بأنه يعطى درجات متعددة من اللون الأحمر(1).

وقد استخدم العثمانيون البلاطات الخزفية كبديل للفسيفساء الخزفية التى كانت تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، بالإضافة إلى احتياجها لأيدى عاملة كثيرة، علاوة على حتمية توافر الخبرة الفنية العالية التى يجب وأن يتمتع بها صناعها، فى حين أن أنتاج بلاطات القاشانى لا يحتاج إلى كل ذلك العناء، حيث تمتاز بطريقة إنتاجها السريعة، فضلاً عن توفيرها للجهد والوقت الطويل، وسهولة تنفيذ العناصر والتصميمات الزخرفية عليها. وعادة ما كانت توضع التصميمات الزخرفية للبلاطات العثمانية المراد تنفيذها على هذه البلاطات قبل البدء فى عملية الصنع والإنتاج، حيث يتم تقسيم الموضوع الزخرفى على عدد البلاطات التى يحتاج إليها المكان. ويجب عند القيام بذلك مراعاه عدة اعتبارات أهمها شكل المكان ومساحته، والمسافة التى سوف ترى منها هذه البلاطات، أى هل ستستعمل داخل المبانى أو خارجها(2).

وإذا ما تحرينا الدقة فى تاريخ الخزف والبلاطات الخزفية العثمانية وجب القول أن الخزف العثمانى الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة ظهر فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، فقد بلغت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة مرحلة من النضج والازدهار لم تبلغها من قبل وتمكن خزافوا مدينة أزنيق خلال هذه الفترة من انتاج العديد من البلاطات الخزفية المختلفة الزخارف والألوان(3).

وقد امتاز الخزف العثمانى بالدقة فى اختيار ألوانه، حيث كان يراعى فيها الفنان التوائم والتناغم بين عناصر المجموعة اللونية المستخدمة فى تلوين العناصر الزخرفية للتصميمات بعضها وبعض، علاوة على التناغم والانسجام بينها وبين العناصر الزخرفية التى تتكون منها هذه التصميمات. وقد شاع استخدام اللون الأبيض كأرضية لمعظم المنتجات الخزفية حتى يعمل على أبراز وتوضيح باقى مختلف الألوان الأخرى المستخدمة فى الزخرفة. كما لعبت الألوان فى هذه المدرسة دوراً هاماً وعظيماً لا يمكن أن نغفله، حيث

---

(1) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦١.

(2) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٦، ٧٧.

(3) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣٥.

تساعد هذه الألوان فى كثير من الأحيان على تأريخ بعض القطع الخزفية غير المؤرخة، ويرجع ذلك إلى أن كل فترة من فترات العصر العثمانى تميزت المنتجات الخزفية بها بألوان معينة سادت معظم منتجات هذه الفترة وأصبح بعضها سمة أساسية لمنتجاتها(١).

فنرى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين احتواء المنتجات الخزفية على اللون الأصفر واللون البنى واللون الأرجوانى إلى جانب اللون الأزرق بدرجاته، بالإضافة إلى اللون الأخضر الزرعى. وفى أوائل القرن السادس عشر اختفى كل من اللون الأصفر واللون البنى وأصبحت الزخارف قاصرة على اللون الأزرق بدرجاته مع الحدود السوداء والخضراء. وفى منتصف القرن السادس عشر بدأ ظهور اللون الأحمر المرجانى أو الطماطمى والذى استمر وجوده إلى القرن التاسع عشر الميلادى، إلا أنه فقد عظمته منذ القرن السابع عشر الميلادى وأصبح يميل إلى اللون البنى الفاتح، كما نرى اللون الترجوازى الباهت يستخدم حتى القرن السادس عشر الميلادى، والذى أخذ يتحول إلى اللون الترجوازى الداكن أو الأخضر المائل إلى الزرقة. كما نرى فى القرن الثامن عشر الميلادى بدأ ظهور اللون الأخضر مرة أخرى وخاصة فى خزف كوتاهية. كذلك ظهر فى هذا الوقت لون جديد هو اللون البنفسجى الذى ينتج من استخدام أكسيد المنجنيز على قاعدة قلوية(٢).

أما عن العناصر الزخرفية التى كثر استخدامها فى بلاطات القاشانى فى العصر العثمانى وخاصة فى كل من القرنين الميلاديين السادس عشر والسابع عشر فجاءت لا تخرج عن النطاق العام للعناصر الزخرفية الإسلامية المتمثلة فى العناصر النباتية، والعناصر الهندسية، والعناصر الكتابية. ويلاحظ أن فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)، تمثل العصر الذهبى لإنتاج البلاطات العثمانية، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها وخاصة فى مركزها الرئيسى بمدينة أزنيق(٣).

وقد تعددت مراكز صناعة الخرف فى الدولة العثمانية، وانتشرت انتشارا كبيراً فى كافة مختلف ربوعها وخاصة بالمدن العثمانية التى تمتعت بقربها من مركز الحكم، وأصبحت

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ١٦.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٤.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤١.

منتجات هذه المراكز الصناعية لاسيما البلاطات الخزفية منها تعرف باسم مراكز الإنتاج التى صنعت بها، وعلى الرغم من التشابه الكبير فى الأسلوب الصناعى والزخرفى بين هذه المراكز المختلفة إلا أنه جاء كل مركز منها يتميز بسمة وشخصية تميز منتجاته الخزفية عن باقى المراكز الأخرى، ومن أهم وأشهر هذه المراكز ما يلى:

بورصة:

بدأت هذه المدينة تمارس صناعة الخزف منذ أواخر القرن الرابع عشر الميلادى، وأصبحت أهم مدينة لصناعة الخزف فى الدولة العثمانية خلال القرن الخامس عشر الميلادى، وأنتجت فى أول الأمر البلاطات ذات اللون الواحد الخالى من الزخارف، ثم ما لبثت أن أنتجت بلاطات خزفية تحمل زخارف نباتية جاءت فى أغلب الأحيان محورة[١].

أزنيق:

أصبحت هذه المدينة المركز الرئيسى للمنتجات الخزفية العثمانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. تعتبر أزنيق من أقدم مراكز صناعة الخزف فى أسيا الصغرى، وهى فى الحقيقة تقوم على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقية وكانت هذه المدينة تشتهر فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية عامة، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بصناعة الخزف فى العصر العثمانى فمن المرجح أنها ترجع إلى فترة نهاية القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى، وأن ذلك الأمر أرتبط بمجموعة من العوامل إلى جانب الظروف السياسية والاقتصادية المناسبة[٢]. وقد أحتل خزف هذه المدينة مكان الصدارة بين خزف العالم الإسلامى وقد أطلق تجار العاديات فى القرن التاسع عشر الميلادى على ثلاثة أنواع مختلفة من الخزف الذى أنتجته هذه المدينة أسماء مراكز صناعية أخرى هى كوتاهية ودمشق ورودس[٣].

---

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٣١، ٣٢.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٥٨.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٣٣.

كوتاهية:

أخذت هذه المدينة مركز الصدارة فى انتاج الخزف بعد أن أفل نجم مدينة أزنيق حيث أصبحت تحتل مركز الإنتاج الأول فى صناعة الخزف فى الدولة العثمانية خلال القرن السابع عشر الميلادى. وقد قامت صناعة الخزف فى هذه المدينة أساساً على يد الأرمن، ذلك أنه من المعروف أن كثيراً من الأرمن قد نزحوا من أرمينيا إلى مدن أسيا الصغرى أبـان حـروب القرون الوسطى عندما اكتسحت بلاد أرمينيا غارات عارمة على أيدى السلاجقة الأتـراك(١). ويبدو أن بداية انتاج هذه المدينة للخزف فى العصر العثمانى إنما يعود إلى ما قبل فترة القرن الثانى عشر للهجرة، الثامن عشر الميلادى، حيث كان يوجد بها فى القـرن الحـادى عـشر الهجرى، السابع عشر الميلادى بعض مصانع للخزف، وهى مصانع أهليـة يملـك الأرمـن معظمها واشتهرت بإنتاج الأوانى المنزلية وخاصة فناجين القهوة، وبـذلك أصـبحت عبـارة فنجان كوتاهية تطلق على كل خزف كوتاهية(٢).

ومما هو جدير بالذكر أن البلاطات الخزفية التى أنتجت فى القـرن الثـامن عـشر الميلادى وأوائل القرن التاسع عشر الميلادى لا يمكن مقارنتها مع النماذج التى أنتجـت فـى القرنين السابقين من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان، فلقد وصـل فـن صـناعة البلاطات الخزفية فى الدولة العثمانية خلال هذه الفترة إلى التدهور والاضمحلال، ولم يـراع فى البلاطات الخزفية فى القرن الثامن عشر الميلادى التى أنتجتها مدينـة كوتاهيـة توافـق العناصر الزخرفية مع المكان، كما أن الألوان فقدت انسجامها، كما فقدت الزخارف الكتابيـة كثيراً من رونقها السابق(٣).

جناق قلعة(٤):

أخذت هذه المدينة تطفو على سطح مراكز إنتاج الخزف خلال فترة النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بـصناعة

---

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٨٤.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٨٥.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٥١.

(٤) تقع هذه المدينة فى غرب الأناضول على الضفة الآسيوية لمضيق الدردنيل. ربيع حامد خليفـة: الفنـون الإسلامية، ص ٩٢.

الفخار والخزف فهى غير معروفة بصورة مؤكدة[١]. وبالنسبة للعوامل التى أدت إلى ازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة خلال هذه الفترة فيأتى فى مقدمتها عامل هجرة بعض صناع الخزف إليها فى هذه الفترة، فقد أدى تدهور مركز مدينة أزنيق فى صناعة الخزف عند نهاية القرن الحادى عشر الهجرى، السابع عشر الميلادى إلى نشأة كثير من المراكز الصناعية الأخرى الصغيرة التى كانت تقوم بعمل خزف شعبى لسد الحاجات المحلية[٢].

إستانبول:

قامت بمدينة إستانبول صناعة متأخرة للخزف بعد التدهور الذى أصاب مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة أزنيق، ففى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الهجرى، التاسع عشر الميلادى أنشىء مصنع القرن الذهبى لصناعة البورسلين وكان إنتاجه متأثراً بأسلوب البورسلين الفرنسي. وكان هذا المصنع يضع علامة خاصة على منتجاته الخزفية بالحروف العربية داخل منطقة بيضوية الشكل مفصصة الحواف[٣].

وقد نشأت مصانع أخرى للخزف بهذه المدينة فى منطقة تكفورى سراى وقد استعمل أول إنتاج هذه المصانع من بلاطات القاشانى فى مكتبة السلطان أحمد الثالث المقامة فى فناء قصر (طوبقابى سراى) التى كان العمل قد توقف فيها منذ سنة ١١٩٣هـ/ ١٧١٩م. لعدم وجود قاشانى جيد[٤]. وكان ذلك نتيجة مباشرة لتدهور صناعة البلاطات الخزفية فى بداية القرن الثامن عشر الميلادى فى مركز صناعتها الرئيسى بمدينة أزنيق، إلا أن الوزير داماد باشا تمكن فى عام ١١٩٧هـ / ١٧٢٤م. من إحياء هذه الصناعة من جديد واستعان فى ذلك بالبقية المتبقية من الخزافين المهرة فى مدينة أزنيق حيث قام بنقلهم للعمل فى مصانع تكفورى سراى[٥].

كانت مصانع تكفورى سراى تقوم على تقليد إنتاج مدينة أزنيق القديمة وبلاطات كوتاهية، إلا أنها كانت أقل جودة من حيث مستوى الصنعة والألوان، حيث إقتصرت ألوانها

---

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٩٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٩٥.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٢٠.

(٤) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٤٣.

(٥) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٧، ٤٨.

على اللون الأزرق الكوبالتى، والأخضر الباهت، واللون الأحمر (الطوبي احيانـاً)، واللـون الأصفر – الذى اختفى منذ القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى، وعاد للظهور مرة أخرى – واللون التركوازى، ولم تكن الألوان اللازوردية (الأزرق الحاوى)، بـصفة عامـة ناجحة، ولذلك فإن رؤيتها من مسافات بعيدة تكون أفضل[١].

وقد أمر السلطان عبد الحميد الثانى (١٢٦٠- ١٣٣٧هـ/ ١٨٤٤- ١٩١٨م) فى نهاية القرن الثالث عشر الهجرى، التاسع عشر الميلادى بإنشاء مصنع للخزف والبورسلين يكـون مقرة قصر يلدز، وكانت منتجات هذا المصنع غاية فى الدقة والجمال، لكنها كانت لا تفى إلا بطلبات القصر، وكان السلطان يقدم الكثير منها هدايا إلى السفراء وإلى ملوك أوروبا. وكـان هذا المصنع يضع على منتجاته الخزفية علامة باللون الأخضر مكونة مـن هـلال ونجمـة، ويمكن القول بأن إنتاج هذا المصنع كان يقف على قدم المساواة مع بورسلين أوروبا، إلا أنـه أغلق أبوابه عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشه سنة ١٩٢٢م[٢].

تتضح السمات والخصائص الفنية والصناعية لهذه المراكـز العثمانيـة مـن خـلال البلاطات الخزفية التى تشغل بعض كسوات عمائر الوجه البحرى بمـصر خـلال العـصر العثمانى، والتى تم جلبها لتشغل بعض عمائر مصر لاسيما عمـائر القـاهرة، وأنتهـى بهـا المطاف لتشغل بعض أجزاء عمائر الوجه البحرى، أو تلك التى تنسب إلى أحدى هذه المراكز الإنتاجية، أو تلك التى تأثرت بالأسلوب العثمانى فى طريقة تناول الموضوع الزخرفى المنفذ عليها. وسوف نتناول هذه البلاطات من خلال تفصيل هذه العناصر لتوضيح هـذه الأسـاليب وذلك كما يلى:

أولاً: الزخارف النباتية:

أكثر الفنان المسلم من استخدام العناصر النباتية حيث قام برسم الفروع النباتيـة ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية التى تخرج منها الأوراق والزهور، وذلك فى علاقة تبادلية فنية هندسية يظهر فيها التكرار والتقابل والتناظر والتداخل، وقد امتاز تنفيذ هذه الزخارف بمسحة من التحوير واستلهام الطبيعة وليس تصويرها كما هى. ظل هذا النمط الزخرفى هو السائد فى

(١) ربيع حامد خليفة: بلاطات خزفية عثمانية فى الجامع الجديد بمدينة تونس، ص ٨٥٢، ٨٥٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٢١.

تزين مختلف المنتجات الإسلامية فى العالم بصفة عامة، إلى أن قامت المراكـز الـصناعية المختلفة بإيران وخاصة ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادى وتناولت هذه الزخارف النباتية بشكل أقرب إلى تمثيل الطبيعة وذلك بعداً عن المألوف فى الفن الإسلامى، كما تنوعت فيهـا أشكال الأوراق وحافلتها ونمنماتها الداخلية، كما تنوعت أيضاً أشكال الزهور وأنواعها وقد أثر هذا الأسلوب بعد ذلك على المدارس الأخرى وخاصة المدرسة التركية العثمانية(١).

أتقن الأتراك العثمانيون استخدام الرسوم النباتية من أفرع، وأزهار، وأوراق، وكانت هذه الوحدات فى بدء الأمر تميل إلى تمثل الطبيعة بصدق ثم داخل عليها تدريجياً بعـد ذلـك الطابع الزخرفى وحدث تمازج بينهما نتج عنه وصول هذه الوحدات إلى درجة الكمال والتمام الزخرفى. وقد كانت هذه الوحدات الزخرفية تعكس فـى الغالـب معـالم البيئـة المحيطـة بالعثمانيين، التى كانت مصدراً أساسياً وينبوعاً فيضاً يستقون منه عناصر أسـلوبهم الجديـد. ويرجع ذلك إلى عشق الأتراك للإزهار وتعلقهم الشديد بها، وقد أنعكـس ذلـك علـى كافـة منتجاتهم المعمارية والتطبيقية وتحديداً الخزفية منها، كما ظهر ذلك جلي فى واقع حياتهم من خلال الانتشار الكبير لمسطح الحدائق والبساتين التى تضم كافة أنواع الزهور(٢).

وقد أولى السلاطين العثمانيون لهذه الأزهار اهتماما كبيراً وبصفة خاصـة الـسلطان أحمد الثالث (١٠٨٤- ١١٤٩هـ/ ١٦٧٣- ١٧٣٦م) الذى كانت حدائق قصره تغص بمختلف أنواع الزهور وخاصة زهرة السوسن، كما كان إبراهيم باشا زوج ابنته وكبير الوزراء آنذاك محباً للفن فقد خلق دعاية واسعة فى البلاد لزراعة الورود، وقـد أظهـرت ذلـك المـصادر والمراجع المختلفة التى تناولت هذه الفترة، فضلا عن تصاوير المخطوطات التى أظهـرت ذلك من خلال اللوحات التى تصور احتفالاتهم كما حدث فى كتاب السورنامة مـن عـرض لطائفة البستانية ونماذج أزهارهم(٣).

وقد انعكس هذا الاهتمام على غلبة العنصر النباتى على المنتجات العثمانيـة بـصفة عامة والخزفية بصفة خاصة التى كان لها نصيب الأسد فى استخدام هذه العناصـر النباتيـة، بالإضافة لكونها المنتج الذى أظهر بوضوح هذه العناصر بألوانها وتفاصيلها المختلفة بصورة

---

(١) سامي رزق بشاي وآخرون: تاريخ الزخرفة، ص ٤٠٠.

(٢) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨١.

(٣) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨٢.

تمتاز بالدقة والجودة. والملفت للنظر فى معظم هذه العناصر النباتية أن كل عنصر منها مثل بأسلوب محاك للطبيعة، وفى نفس الوقت نجدها مرتبة فى تكوينات زخرفية جديدة ومبتكـرة غير مألوفة من قبل، ويكفى أن نذكر أن البلاطات الخزفية التى كانت تزدان بها العمائر بمدينة استانبول فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) كانت تشتمل زخارفها على عدد (٢٧٦) شكلاً مميزاً ومختلفاً من زهرة اللاله[١]. وقد استخدم العثمانيون الزخارف النباتية على هذه المنتجات بأسلوبين رئيسيين، الأول يتمثل فى الأسلوب المحور الذى يصل فـى بعـض الأحيان ليصبح شديد التحوير، والثانى يمثله الأسلوب الواقعى.

١- الأسلوب المحور:

أستخدم العثمانيون الزخارف غير الواقعية التى تبعد كل البعد عن الواقع أو الطبيعة، وعرفت هذا الأسلوب باسم الأسلوب المحور، وقد نفذ هذا الأسلوب على جميع التحف والفنون العثمانية سواء فى تركيا العثمانية نفسها، أو فى الأقطار التى خضعت للهيمنة العثمانية آنذاك. وتنقسم زخارف هذا الأسلوب إلى قسمين رأسيين هما زخرفة الرومى، وزخرفة الهاتاى[٢].

أ- زخرفة الرومى:

أطلق هذه الكلمة العرب على البيزنطيين فى بداية تأسيس الدولة الإسـلامية وأتـساع رقعة أراضيها، وبعد دخول السلاجقة الأتراك بلاد الأناضول فى القرن الخـامس الهجـرى، القرن الحادى عشر الميلادى وجدوا نوعاً من الزخارف تعرف باسم الرومى. ويعد أتراك أسيا الصغرى أول من استخدموا هذا الأسلوب الزخرفى والذى انتشر بعد ذلك ليصل إلى جميـع بلدان العالم الإسلامى، وقد استخدم السلاجقة هذه الزخارف بصورة كبيـرة حتـى أصـبحت المدرسة السلجوقية من أهم المدارس الزخرفية فى كل من إيران والأناضول آنذاك[٣].

يعتمد هذا الأسلوب الزخرفى على فروع نباتية مرسومة بطريقة خاصة لا تخضع فى شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة، مما جعل لها طابعاً خاصاً بها، ومن هنا لا نخطىء

---

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص٣٧.

(٢) على أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات فى مصر العثمانية "دراسة فنية آثرية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٧٧.

(٣) Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs. Ankara. p 52.

إذا سمينها بزخرفة التوريق العثمانية أو بالأرابيسك العثمانى[1]. وقد أصطلح مؤرخو الفنــون الأوروبيون على تسميته بالأرابيسك أو بالتوريق ويقصد به التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابكين تشابكا هندسياً متماثلاً أو منتظماً تتباين الحركة فيهما تبايناً توقيعياً[2].

وقام العثمانيون بتطوير هذا النوع من الزخارف حتى أصبحت عناصره بأسلوب شديد التحوير والتعقيد مما يصعب معه تحديد أصول هذه العناصر أو تحديد بداية ونهاية التفاصيل الزخرفية لها، مما يجعلها تجذب الناظر إليها وتجعله يعمل على الغوص فى أعماقها لمعرفــة أسرارها وخباياها.

وقد ظهر هذا الأسلوب فى بعض العناصر الزخرفية بتصميمات بعضاً من البلاطــات التى تمثل الكسوة الخزفية بمنزل محارم (شكل رقم ١٥٣)(لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥). وكــذلك فــى كسوة منزل الميزونى (شكل رقم ١٤٥)(لوحة رقم ٢١٤).

<u>ب- زخرفة الهاتاى:</u>

يرجع أصل كلمة هاتاى إلى الأصل التركى حيث يطلقهــا الأتــراك علــى منطقــة التركستان الشرقية التى تعتبر الموطن الأصلى للأتراك جميعاً، وإطلاق هذه الكلمة على هــذا النوع من الزخارف يدل على أن مصدرة من تلك البلاد[3].

يعتمد هذا الأسلوب على استخدام رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة وتنفيــذها بالطريقة الصينية، ويظهر هذا الأسلوب فى خزف كل من مدينة بورصة ومدينة أزنيق وذلك خلال القرن الخامس عشر الميلادى، وأوائل القرن السادس عشر الميلادى، وكانت تنفذ هــذه الرسوم عادة باللون الأزرق المحدد باللون الأسود وذلك على أرضية بيضاء اللــون، وأهــم عناصر هذا الأسلوب هو عنصر السحب الصينية[4].

---

(1) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٧٦.

(2) أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، ج ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٨٥.

(3) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية، ص ٧٧.

(4) Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs, p. 52.

ومما يجدر ذكره أن الفنانين العثمانيين لم يفصلوا بين كل من هذين الأسلوبين– زخرفة الرومى وزخرفة الهاتاى – فصلاً تاماً بل كثيراً ما كانوا يستخدموا كلا منهما إلى جوار بعضهم البعض مما ينتج عنه زخارف غاية فى الإبداع والروعة. يوجد وجه اختلاف بين كل من هذين الأسلوبين والذى يمكننا من خلاله التميز والتفريق بين كلا منهما، حيث يختلف أسلوب هاتاى عن الأسلوب الرومى فى نقتطين[1] هما:

- زخارف الهاتاى تقتصر على رسوم الزهور والأوراق النباتية، أما الأسلوب الرومى فعناصره قوامها الرسوم الحيوانية والنباتية عامة.
- من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورية فى أسلوب الهاتاى، بينما يصعب معرفة أصولها فى الأسلوب الرومى، وذلك لشدة تحويرها.

وجاء هذا الأسلوب ممثلا بوضوح على قلة قليلة من البلاطات التى شملتها موضوع الدراسة، والتى ظهرت كعناصر رئيسة بهذه البلاطات أو عناصر تشترك معها زخارف نباتية أخرى غير محورة. يظهر عنصر السحب الصينية بكسوة جدار المحراب بمسجد دومقسيس بمدينة رشيد، فنراه باللون جاء باللون الأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٤٧)(شكل رقم ٣٩)، وأيضاً جاء باللون الأبيض على أرضية زرقاء بالكسوة ذاتها (شكل رقم٤٠)(لوحة رقم ٦١). كما يوجد هذا العنصر فى كسوة قبة على المحلى بنفس المدينة وجاء باللون الأخضر على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١٤)(لوحة رقم ١٦١، ١٦٥، ١٦٩، ١٧١، ١٨٣).

١- الأسلوب الواقعى:

استخدم العثمانيون الزخارف النباتية المنفذه بالأسلوب الواقعى المقارب للطبيعة بصورة كبيرة على كافة منتجاتهم وفى كافة أنواع زخارفهم فى مختلف نواحى حياتهم، ونالت المنتجات الخزفية والبلاطات الخزفية على الأخص خير شاهد على الروعة والدقة المتناهية التى وصلت إليها هذه الزخارف. فاستخدموا هذه الزخارف النباتية بأنواعها المختلفة من أوراق وأزهار وثمار وأشجار وغيرها من العناصر النباتية، وعند استعراض هذه الوحدات العثمانية الصرفة التى ظهرت بمجموعة البلاطات التى تمثل أسلوبها المدرسة العثمانية[2].

([1]) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٦.

([2]) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٨١– ٢٨٣.

وقد نهل العثمانيون من بيئتهم المحلية الكثير والكثير من عناصـر هـذه الزخـارف النباتية الممثلة بواقعية قلما يوجد مثيل لها، فقد استخدموا الأزهـار التـي شـاعت وعظـم استخدامها ومكانتها فى ذلك العصر، حيث انتشرت حدائق الزهور فى كل مكـان يمكـن أن تتواجد فيه هذه الحدائق مثل المتنزهات العامة، حول المـساجد والمقـابر، داخـل المنـازل والقصور. نلمس بذلك مدى الاهتمام والتعلق بهذه الأزهار الذى ينعكس بدوره على طبيعة هذا الأسلوب الزخرفى الذى يحاكى الطبيعة، ومن الملاحظ أن الفنانين العثمانيين قد فضلوا بعض هذه الأزهار وعمدوا إلى استخدامها بصورة رئيسية فى كافة مجالات الزخرفة لـديهم، كمـا قاموا كذلك بالتنوع فى أسلوب تنفيذها على المنتجات المختلفة[1].

وأهم هذه الأزهار التى فضلوها كانت زهرة القرنفل (شكل رقم ١٥٥)، وزهرة اللالـه (شكل رقم ١٥٧)، وزهرة كف السبع (شكل رقم ١٥٦)، وزهرة الرمان (شكل رقـم ١٥٦)، عـلاوة على أشكال الورود المختلفة والمتنوعة (شكل رقم ١٥٨). وجاءت زخارف هذه الأزهار تتحـد فى عناصرها حيث تتكون زخارفها بصفة عامة من خمسة أجزاء رئيسية هى الفروع الرئيسة الكبيرة، والفروع الثانوية الصغيرة، والأوراق، والبراعم، ثم الزهور. وأحياناً تقـوم زهـرة واحدة بذاتها بتشكيل موضوع زخرفى كامل وذلك عن طريق تكرارهـا وربـط مجموعـة الأزهار المتكررة بالأفرع النباتية الكبيرة والصغيرة التى تتشابك أحياناً وتتقاطع أحياناً أخرى لتكون التصميم الزخرفى العام المراد تنفيذه.

تعد الأفرع النباتية حجر الزاوية لأية موضوع زخرفـى، ولاسـيما المواضـيع ذات التكوينات المعقدة أو المركبة، فهى تمثل بحق عصب الأسلوب العثمانى الواقعى فـى تنفيـذ الزخارف النباتية، حيث تعمل هذه الأفرع على ربط أجزاء العنصر الواحد بعضة ببعض هذا من جهة، وربط العنصر الواحد مع باقى العناصر التى تكون التصميم الزخرفى وذلـك مـن جهة أخرى. لذلك كان الفنان التركى يسمى الموضوع الزخرفى بعدد الفروع المستعملة فيـه، فيسمى الموضوع الذى يستعمل فيه فرعاً نباتياً واحـداً باسـم (tekiplikli) أى ذو الخـيط الواحد، وإذا تكون من فرعين سمى (tchifliplikli) أى ذو الخطين، وإذا تكون مـن ثلاثـة فروع سمى (utchiplikli) أى ذو الخيوط الثلاثة[2].

---

(1) OZ (T): Turkish Tiles, Ankara, 1950, p. 21.

(2) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٧٢، ٧٤.

أما البراعم فتلعب نفس الدور التى تلعبه كل من الأفرع النباتية وخاصة الأفرع النباتية الصغيرة أو الثانوية، حيث تقوم هذه البراعم بربط عناصر نباتية تنبثق من عنصر أخر وذلك فى التكوين الزخرفى الواحد، فنجدها فى الغالب تقوم بربط الأوراق أو الأزهار النباتية بالفرع النباتى الكبير أو الرئيسي. فلا يكاد يخلو تصميم زخرفى نباتى يعود لهذه الفترة العثمانية من كل من الأفرع النباتية و البراعم.

أما عن الأوراق فهى تمثل ركيزة أساسية من ركائز الطراز النباتى بهذه المدرسة، فقد جاء عنصر الأوراق النباتية منفذ بأغلب التصميمات العثمانية سواء كانت هذه الأوراق تتبع الأسلوب الواقعى الذى تظهر فيه هذه الظهور كما هى فى الطبيعة من حيث أبعادها وأشكالها وأيضاً ألوانها، أو كانت تنتمى للأسلوب المحور الذى لم يتقيد فيه الفنان بالأشكال الحقيقية لهذه الأوراق كما لم يلتزم بأبعادها ونسبها الواقعية، بل عمل على تجويدها وتغير معالمها بما يتناسب مع التصميم الزخرفى والمساحة الزخرفية المخصصة لها فى هذا التصميم، مما جعله يميل إلى الناحية الزخرفية أكثر من ميله للناحية الواقعية فى أحياناً كثيرة(١).

وقد تنوعت وتعدد أشكال وأنماط هذه الأوراق من تصميم لأخر فنرى منها الأوراق الثلاثية، والأوراق الرباعية المفصصة، والخماسية، والأوراق الشريطية، والأوراق المسننة، والأوراق ذات النهايات الرمحية، ومن أهم هذه الأوراق والتى كان لها حظاً وافراً فى الانتشار أكثر من غيرها هى الورقة الثلاثية، والورقة الخماسية، وورقة الساز. وقد اختلف أسلوب تنفيذ هذه الأوراق مابين الأسلوب البسيط البعيد كل البعد عن التعقيد دون وجود عناصر زخرفية أخرى مضافة على هذه الأوراق، وبين الأسلوب المركب الذى يميل إلى التعقيد نوعا ما وذلك عن طريق وجود أشكال نباتية أخرى بداخل الأوراق الرئيسية.

وقد ظهر عنصر الأوراق النباتية بصورة واضحة فى مجموعة البلاطات الخزفية التى تتبع الطراز العثمانى والتى توجد بعض نماذجها فى الكسوات الخزفية الباقية بالعمائر العثمانية بالوجه البحرى بمصر، فنجدها متمثلة فى ورقة الساز المسننة الجهتين التى نفذت بالأسلوب المركب، حيث جاءت تضم بداخلها عنصر نباتى أخر فنراها باللون الأبيض تضم بداخلها زهرة اللاله المنفذه باللون الأحمر، وذلك فى كسوة مسجد دومقسيس برشيد (لوحة رقم ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨). ونراها فى أوضاع أخرى مرسومة باللون الأزرق وتضم بداخلها صف رأسى من

---

(١) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨٣.

أوراق كف السبع المنفذه بنسب صغيرة وذلك باللون الأبيض، وهو ما يوجد فى كسوة قبة على المحلى برشيد (لوحة رقم ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٦)(شكل رقم ١١٣).

أما الأوراق الثلاثية فنجدها جاءت فى شكلها البسيط كعنصر ثانوى وليس رئيسي وذلك فى كسوة منزل محارم، حيث نفذت باللون الأزرق المحدد باللون البنى على أرضية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥)(شكل رقم ١٥٣). كذلك وجدت هذه الأوراق فى كسوة مسجد دومقسيس، حيث جاءت مرسومة بالون الأبيض الذى يضم بداخله اللون الأحمر على أرضية زرقاء (لوحة رقم ٤٦)(شكل رقم ٣٩). وقد ظهرت أيضاً فى شكل مركب حيث نفذت بحجم كبير باللون الأخضر يضم بداخلة زهرة ثلاثية مرسومة بالون الأبيض والأزرق (لوحة رقم ١٧٥، ١٧٧)(شكل رقم ١١٧) وذلك فى كسوة قبة على المحلى.

وجاءت الأوراق الخماسية بصورة محدودة للغاية فنراها كعنصر غير رئيسي يخرج من الشكل المخروطى الرئيسي، حيث جاءت باللون الأزرق والبنى على أرضية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥)(شكل رقم ١٥٣)، وذلك بكسوة منزل محارم.

وأيضاً رسمت الأوراق ذات النهايات المدببة المتقابلة التى تحصر بينها عنصر رئيسى، والذى جاءت بكل من شكليها المسنن الجهتين وغير المسنن، وذلك بتصميم زهرة الرمان المنتشر بالكسوة الخزفية بقبة على المحلى (لوحة رقم ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧)(شكل رقم ١١٥).

كذلك تتواجد الأوراق التى تتخذ هيئة أقرب إلى أنصاف المراوح النخيلية المنفذه باللون الأبيض على أرضية زرقاء وذلك فى كسوة كل من منزل الميزونى برشيد (لوحة رقم ٢١٤)(شكل رقم ١١٠)، وكسوة قبة على المحلى بالمدينة ذاتها (لوحة رقم ١٦٣، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠).

أما بالنسبة لعنصر الأزهار فهو لا يقل أهمية عن العناصر السابقة التى تتكون منها الزهرة، بل يعد هذا العنصر من العناصر الرئيسية فى منظومة طراز الزخارف النباتية، حيث تأتى كل عناصر الزخارف النباتية تمهد لهذا العنصر، ولذا قلما يخلو تصميم زخرفى من عنصر الزهرة حتى لو خلا هذا التصميم من أحد أو بعض العناصر النباتية الأخرى.

تميز العصر التركى العثمانى بثروة نباتية عظيمة وخاصة فى مجال الأزهار التى أصبحت ترسم على معظم المنتجات الفنية لهذا العصر، وقد فضل الفنانين الأتراك بعض من

هذه الأزهار وخصوها بالعناية الفنية والزخرفية، حيث تم تنفيذها على كافة منتجاتهم بمختلف أنواعها وأنماطها ولاسيما المنتجات الخزفية، ومن بين هذه الأزهار نجد زهرة اللاله أو شقائق النعمان، وزهرة القرنفل، وزهرة كف السبع، وزهرة الرمان، وزهرة عرف الديك، وأزهار الورود بمختلف أنواعها بالإضافة إلى زهرة سلطان الغابة وشجرة السرو[١].

بالنسبة لزهرة اللاله فترجع إلى الأصل التركى وتم إدخالها إلى هولندا على يد أحد سفراء هولندا وقتئذ[٢]. وتعرف بالتركية باسم (lale)، والتى من أشهر الأزهار لدى العثمانيين فنراها مرسومة على مختلف المنتجات الفنية منذ القرن الخامس عشر الميلادى. وأكثر الفنانون العثمانيون من استخدام هذه الزهرة فى مواضيعهم الزخرفية خلال القرن الثامن عشر الميلادى وخاصة فى عهد السلطان أحمد الثالث (١٠٨٤- ١١٤٩هـ/ ١٦٧٣- ١٧٣٦م) حتى أصبح هذا العصر يعرف فى تاريخ الزخرفة التركية باسم عصر زهرة اللاله[٣].

يرجع هذا الاهتمام البالغ لدى العثمانيين بهذه الزهرة إلى جمال شكلها وروعة ألوانها من جهة، ومن جهة أخرى ارتباط هذه الزهرة بالمعتقدات الدينية وذلك لتقارب أسمها مع لفظ الجلالة (الله)، مما جعل لها مكانة خاصة ومميزة لدى الأتراك وخاصة لدى السلاطين، وليس أدل على ذلك من كونهم أقاموا معاهد تختص بتدريس خصائص وسيمات هذه الزهرة وطرق زراعتها وتهجين أنواع جديدة منها، كما كانت تعقد لهذه الزهرة المسابقات التى كان ينضم إليها هواة زراعة الأزهار ليتم اختيار أفضل زهرة من بين الأزهار المتقدمة ويمنح صاحبها مكافئات مجزية[٤].

وقد ظهرت هذه الزهرة بالبلاطات الخزفية التى تكسو بعض العمائر التى ترجع للعصر العثمانى بمصر فى الوجه البحرى، فتوجد بكسوة قبة الشيخ حسن البدوى بالمحلة الكبرى، حيث جاءت منفذه باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥٨)(شكل رقم ١٠٧). كما جاءت بكسوة مسجد دومقسيس وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجانى على أرضية خضراء اللون (لوحة رقم ٤٦، ٤٧)(شكل رقم ٣٧)، كما جاءت أيضاً بهذه الكسوة باللون الأبيض والأحمر المرجانى على أرضية زرقاء اللون (لوحة رقم ٦١)(شكل رقم ٣٩). كما تظهر بكسوة

---

(١) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٩١.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٢٨٧.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٧٨- ٧٩.

(٤) على أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات فى مصر العثمانية، ص ١٨٠.

قبة على المحلى برشيد وذلك باللون الأزرق والأحمر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٤، ١٦٥، ١٦٨، ١٧٠)(شكل رقم ١١٢، ١١٣).

أما زهرة القرنفل فلا يعرف موطنها الأصلى على عكس زهرة اللاله، وإن كان من المرجح أن يكون أصلها إيرانياً أو صينياً، وعلى الرغم من ذلك فقد اهتم بها الأتراك العثمانيون وعنوا بزراعة أنواع متعددة منها، فقد زرعت مدينة استانبول فى القرن الثامن عشر الميلادى أكثر من مئتى نوعاً منها[1]. مما يدل على مدى إعتناء الفنانين العثمانيين بهذه الزهرة ويفسر وجودها على كافة منتجاتهم الفنية بمختلف أنواعها.

تظهر هذه الزهرة فى كسوة قبة حسن البدوى بالمحلة الكبرى، حيث جاءت منفذه باللون البنى واللون الأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥٨)(شكل رقم ١٠٧). كما جاءت بكسوة قبة على المحلى باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٨، ١٧٠)(شكل رقم ١٥٥)، وجاءت بنفس الكسوة بأسلوب محور منفذه باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٧٨، ١٧٩)(شكل رقم ١١٩).

كما ظهرت بكسوة مسجد دومقسيس زهرة أقرب ما تكون إلى زهرة دوار الشمس التى رسمت باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ٣٩). ونرى أيضاً زهرة الرمان بكسوة قبة على المحلى وجاءت مرسومة باللون الأزرق والبنى على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٥، ١٦٦)(شكل رقم ١١٥). وكذلك توجد بنفس هذه الكسوة زهره عرف الديك التى رسمت بالون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٩، ١٧١)(شكل رقم ١١٢).

لا يفوتنا هنا عند الحديث عن الزخارف النباتية التحدث عن عنصر ذو صلة وثيقة بهذه الزخارف، ألا وهو عنصر الزهرية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بهذا الطراز من الزخارف، ولاسيما مجموعة الأفرع والأزهار التى تنبثق منها. وقد لعب هذا العنصر دوراً كبيراً فى تاريخ الزخرفة عبر العصور. فقد ظهر فى الفن الساسانى والفن الرومانى والبيزنطى. واستمر ظهور هذا العنصر الزخرفى فى كل الأوقات ولكن بتفاوت حتى جاء

---

(1) عبد العزيز محمد مرزوق: الفنون الإسلامية، ص ٥٣.

عصر النهضة فى أوروبا فاستخدم على نطاق واسع كعنصر زخرفى مكتشف حديثاً كـصدى للفن والطراز الكلاسيكى القديم(١).

وقد وجد هذا العنصر منذ بداية العصر الإسلامى، فوجدت الزهرية ممثلة على قطعة خشبية ذى زخارف محفورة من مصر ترجع إلى القرن السابع الهجرى، القرن الثالث عـشر الميلادى، وفى فسيفساء قبة الصخرة عام (٧٢- ٧٣ هـ/ ٦٩١- ٦٩٢ م)، وعلـى خمـسة ألواح خشبية ذات زخارف محفورة من كسوة أطراف العوارض الحاملـة لـسقف البلاطـة الوسطى فى المسجد الأقصى قرابة عام (١٦٣هـ / ٧٨٠ م)، كما وجـدت محفـورة علـى الأخشاب التى ترجع إلى العصر الفاطمى (٢٩٧-٥٦٧هـ/ ٩٠٩-١١٧١م) وخاصـة علـى المحراب الخشبى بمشهد السيدة رقية من القرن الـسادس الهجـرى، القـرن الثـانى عـشر الميلادى(٢).

وقد وجد عنصر الزهرية بكثرة فى الكسوة الخزفية التى تـزين الجـدران الداخليـة لمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى، وأيضاً جاء بمجموعة البلاطات الأصلية التى كانت تزين واجهة مدخل قبة سيدى على بمطوبس والتى أصبحت أثر بعد عين (لوحة رقـم ١٤٥)، حيـث جاءت فى صورة بدن منتفخ ينبثق منه مجموعة من الأفرع والأزهار.

ثانياً: الزخارف الهندسية:

لم تقتصر الزخارف العثمانية على الزخارف النباتية فقط بل شملت أيضاً الزخـارف الهندسية، إلا أنها لم تكن بنفس غلبة وانتشار الزخارف النباتية، حيث جـاءت فـى الغالـب تشترك مع المواضيع النباتية أو الكتابية لتكون تصميماً متكاملاً، ولذا فقد ظهرت فى صـورة مساحات أو مناطق معينة يقوم الفنان بملئها بالعناصر الزخرفية الأخرى.

تتكون الزخارف الهندسية من الخطوط بمختلف أنواعهـا، المـستقيمة، المنكـسرة، المنحنية. كما تتكون من الأشكال المتنوعة كالمربع، المثلث، المستطيل، المعـين، الـدوائر،

---

(١) علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٤٨.

(٢) على أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات فى مصر العثمانية، ص ١٨٢.

الأشكال البيضاوية، وكذا تتضمن الأشكال المضلعه سـواء كانـت الـسداسية أو المتعـددة الأضلاع.

وقد ظهرت الزخارف الهندسية فى مجموع البلاطات العثمانية الأصل التـى وجـدت ببعض عمائر الوجه البحرى بمصر، فمنها عنصر السحب الصينية التى تعد عنـصراً مـن العناصر الهندسية، حيث نجدها فى أغلب الأحيان تأخذ شكل منحنى كما نراهـا فـى كـسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٦١)، وكذلك كسوة قبة على المحلى (لوحة رقـم ١٧٠، ١٧١). كمـا جاءت فى شكل ملتوى كما فى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٧).

كما يعد أيضاً عنصر الشرفات الثلاثية من أبرز العناصر الهندسـية شـيوعاً علـى المنتجات الفنية العثمانية، فقد شاع استخدامه سواء فى العمائر المختلفة أو فى المنتجات الفنية وخاصة الخزفية منها. ويظهر هذا العنصر فى كسوة قبة على المحلى (لوحة رقم ١٧٧)(شكل رقم ١١٨). وكان الغرض من هذا التصميم الزخرفى تزين نهاية الكسوة الخزفية من أعلى رغبـة فى تحقيق المدلول الوظيفى لهذا العنصر من جهة، وتحقيق المعنى اللغوى لكلمة الشرفة مـن جهة أخرى والتى تمثل نهاية الشىء وحافته.

كذلك يظهر الشكل المخروطى الذى يمثل عنصراً مركزيـاً يـضم بداخلـه زخـارف الأرابيسك، وذلك فى كسوة منزل محارم، وقد نفذ ذلك باللون الأزرق والبنى علـى أرضـية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣)(شكل رقم ١٥٣).

كما تظهر الخطوط العريضة المنحنية بكسوة نفس المنزل، وجاءت منفذه بكـل مـن اللون الأزرق والبنى، وتحيط بالشكل المخروطى المركزى (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥)(شـكل رقـم ١٥٣). وقد استخدمت أيضاً الزخارف الهندسية فى تحديد الوحدات الزخرفية وهو ما نراه فى كسوة مسجد دومقسيس التى تتمثل فى الشكل النجمى الأوسط المرسوم باللون الأبيض علـى أرضية بيضاء (لوحة رقم ٦١)(شكل رقم ٤٠). وأيضاً الشكل المخروطى الـذى يـضم بداخلـه عنصر السحب الصينية ويوجد بنفس كسوة هذا المسجد، ونفذ من خلال خطين متتاليين الأول باللون الأبيض، والثانى باللون البنى (لوحة رقم ٦١)(شكل رقم ٣٩).

ثالثاً: الزخارف الكتابية:

لم يحظ أى فرع من فروع الفن الإسلامى بعناية الفنان وإسباغ روح الابتكار والإبداع عليه بمثل ما حظى به فن الخط، وساعد الفنان فى ذلك ما يمتاز به الخط العربى من شخصية كامنة فى حروفه، وما تمتاز به هذه الحروف من مرونة وطواعية وسهولة من حيث قابليتها للتشكيل الزخرفى، فرؤوس الحروف وسيقانها وخطواتها الرأسية والأفقية، وأقواسها ومداتها كلها ساعدت على تكوين موضوع زخرفى جميل استراح له الفنان فاندفع فى هذا الاتجاه يبتكر الزخارف الخطية التى خرج بها عن طبيعتها أحيانا، إذ كان همه إرضاء الفن لا العلم الشىء الذى جعلها أحيانا غامضة غير مقروءة مقتصرة فى وظيفتها على الزخرفة فقط[1].

وتشهد الآثار والمساجد التركية على سمو الخط العربي وبراعة الأتراك فيه ولا يزال للخط العربي نصيب من الاعتناء في تركيا الحديثة حتى بعد الثورة العلمانية التى حدثت على يد مصطفى كمال علي رضا الشهير باسم كمال الدين أتاتورك[2] وقلب الحروف إلى لاتينية، وبالرغم من ذلك لم يظهر هذا الاهتمام الكبير بالخط العربى بالبلاطات الخزفية التى تكسو عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، حيث لم نرى ظهور لأى نوع من أنواع الخطوط على نماذج هذه البلاطات، فقد خلت كل مجموعة البلاطات التى تم صنعها بمراكز الإنتاج المختلفة فى تركيا العثمانية من الزخارف الكتابية، ذلك فيما عدا وجود جزء من بلاطة يحتوى على حرف الواو الذى يسبق إما حرف الفاء أو حرف القاف المكتوب بالخط النسخ وذلك باللون الأبيض على أرضية زرقاء (لوحة رقم ٩٩)، ويوجد ذلك بالكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى بمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى، والتى هى فى أغلب الظن منقولة من أحدى العمائر الأخرى ثم أعيد استخدامها بكسوة هذا المسجد.

يتضح من خلال خصائص ومميزات البلاطات الخزفية بمراكز الانتاج العثمانية المختلفة أن نماذج البلاطات العثمانية الصنع التى تم استخدامها فى بكسوات عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، يقتصر وجودها على خمس أبنية فقط يختلف عدد

---

(١) حسن الباشا: الخط الفن العربى الأصيل، مقال فى كتاب حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٤٨.

(٢) للمزيد عن كمال الدين أتاتورك ودوره فى إقامة تركيا الحديثة. أنظر، رضا هلال: السيف والهلال، ص ٤٧ وما بعدها.

نماذجها الزخرفية، فمنها ما يحتوى فقط على نموذج واحد فقط كما فى قبة حسن البدوى، ومنها ما يتضمن نموذجين كما فى منزل الميزونى، ومنها ما يحتوى على ثلاثة نماذج كما فى منزل محارم، ونجد ما يتضمن أربعة نماذج كما فى مسجد دومقسيس، ومنها ما يضم العديد من هذه النماذج كما فى قبة على المحلى، التى تعد أكثر عمائر الوجه البحرى احتواء لهذه النماذج الزخرفية والبلاطات العثمانية الصنع.

غير انه بالتدقيق فى هذه البلاطات ومحاولة التعرف جيداً على تاريخ صناعتها ومراكز إنتاجها، نلاحظ أنها لم تكن بالضرورة مجلوبة خصيصاً لتزين بعض العمائر التى تشغل جدرانها الأن، حيث تم جلب بعضها ليزين عمائر أخرى سابقة على تاريخ أنشاء العمائر الحالية، ولسبب ما ربما إنهيار بعض هذه المنشأت الأصلية أو بفعل أعمال التجديدات بها تم خلع مثل هذه البلاطات واستغلالها فى زخرفة منشأت أخرى، وذلك لما تحظى به البلاطات العثمانية من شهرة واسعة وتقدير كبير لدى فئات وطوائف الشعب المصرى أنذاك.

لذا حرص القائمين على هذه الحرفة جمع البلاطات من المبانى التى تهدمت لإعادة استخدامها مرة أخرى، بالإضافة إلى حرص المزخرف الذى يقوم بتركيب هذه البلاطات وتوزيعها على جدران العمائر المعاد استخدام البلاطات بها مره أخرى بوضع هذه البلاطات فى أماكن ذات أهميه، كما هو الحال فى مسجد دومقسيس حيث استخدمها فى كسوة المحراب، وكذلك الحال فى قبة على المحلى، حيث جاءت فى كسوة الواجهات وقام باستخدام بلاطات الزليج فى الدخلات الجانبية، وهو ما يعكس مقدار التقدير لهذا النوع من البلاطات.

وقد أظهرت بعض نماذج هذه البلاطات قلة خبرة المزخرف أو المرم – الذى قام بتركيبها فى وقت لاحق على تاريخ إنشاء البناية- وعدم تمكنه من لصقها كما يجب، حيث أظهر أسلوبه العديد من العيوب التقنية سواء عند التقاء البلاطات مع بعضها البعض، أو من حيث اكتمال التصميم الزخرفى لهذه البلاطات، فبالنسبة للصق البلاطات نجده لجأ إلى لصق البلاطات الكبيرة أولا ثم ملأ ما بينها بأجزاء صغيرة من نفس نوع البلاطات، أو ببلاطات الزليج وهو ما يظهر مسجد دومقسيس. أما عن اكتمال التصميم فلم يراع المزخرف عند لصقه لهذه البلاطات مواضيعها الزخرفية هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يحاول توافق التصميمات مع بعضها البعض، وإنما أقتصر دوره فقط على لصقها وملء المكان المخصص لها وهو ما يظهر بوضوح بكسوة قبة المحلى.

أما فى محاولة التعرف على مصدر هذه البلاطات، وهل هى من عمائر كانت بـنفس تلك المناطق، أم كانت من عمائر القاهرة، فأنه من المرجح أن تنسب البلاطات العثمانية بمسجد دومقسيس الى احد عمائر الباشاوات أو رجال الطبقة الحاكمة والتى تم استيرادها خصيصا لزخرفة منشأته ثم آلت بعد ذلك الى هذا المسجد، وربما كان ذلك من خلال التجارة التى اشتملت أيضا على هذا النوع من المنتجات، وهو ما يعكس أيضاً وجود بلاطات الـزليج التى شاع استخدامها فى هذه الفترة بكسوة جدران أكثر من بلد وبنفس النوع والتصميمات الزخرفية. ولما كانت البلاطات العثمانية بمسجد دومقسيس تمثل مجموعة كبيرة نسبياً فقد أختصها المزخرف لتكسو المحراب، وما تبق منها جعله على جانبى المحراب.

أما بالنسبة لقبة المحلى فجاءت بلاطاتها تشتمل على عدد كبير من النماذج الزخرفية المختلفة والمتنوعة، والتى فى أغلب الظن أنها قد جاءت من أماكن متعددة، وهو ما يرجح أنه قد تم شرائها من احد الأسواق التجارية التى تعمل فى بيع الأنقاض، وهو ما يفسر التنوع والتعدد الزخرفى فى موضوعات وتصميمات هذه البلاطات. وليس أدل على ذلك قلة مثل هذه البلاطات بمختلف العمائر الأخرى، حيث تضم قبة حسن البدوى بلاطه واحدة عثمانية الصنع، وأيضا منزل الميزونى الذى يتضمن بلاطتين عثمانيتين فقط، وهو ما ينطبق على منزل محارم الذى يضم ثلاثة نماذج زخرفية فقط، يختلف عدد بلاطاتها من نموذج لأخر.

وليس من الغريب أن تلعب المادة دوراً مهماً فى رواج تجارة السلع والمنتجات التى يعاد استخدامها مرةً ثانيةً لاسيما فى تجارة البلاطات الخزفية العثمانية الصنع، حيث كان يعاد استخدام هذه البلاطات أكثر من مرة، وذلك كلما كانت هذه البلاطات أو أجزائها صالحة لذلك، ويرجع ذلك لارتفاع تكلفة جلب مثل هذه البلاطات من مراكز الإنتاج العثمانية، ذلك بالمقارنة مع تكلفتها عند جلبها من عمائر سابقة.

لذا يجب عند تناول هذه البلاطات بالدراسة أو بالتأصيل مراعاة البلاطات المنزوعة والمعاد استخدامها مره أخرى ولاسيما فى عمائر الأقاليم. وان كان ذلك لا يعنى وجود عمائر جلبت كلها بلاطات خصيصا مثلما حدث بمحراب مسجد دومقسيس، ذلك بالرغم من أن طريقة لصق هذه البلاطات لا تنم عن ذلك، ولكن كثرتها ترجح فرضية جلبها خصيصاً لتزين هـذا المحراب. ولم تقتصر هذه الظاهرة على الوجه البحرى فقط بل وجدت كذلك فى القاهرة وهو ما نراه فى كسوة قبة الجلشانى وبجامع المؤيد شيخ وغيرهما من عمائر القاهرة.

من المرجح أن تفسير هذه الظاهرة يرجع الى أن ذلك النزع كان مقصوداً لذاته من عمائر سابقة – وإن كان لا يوجد دليل على هذا، لأن ذلك يتطلب بلاطات مؤرخة عليها اسم الجامع ووجودها فى جامع آخر – أو أن تكون هذه البلاطات جلبت من أنقاض عمائر مهدمه مثلما يحدث فى الأعمدة الرخامية والأبواب والشبابيك الخشبية التى يعاد استخدامها مرة بعد مرة. ولما كانت هذه البلاطات أكثر عرضه من غيرها للتعرض للكسر والتخريب الناتج عن عملية النزع أو الجمع من عمائر مهدمة، ظهرت أجزاء البلاطات التى تقطع بمقاسات متناسبة ليعاد استخدامها جانباً إلى جانب مع البلاطات الكامله.

تتشابة بعض النماذج الزخرفية الموجودة بمجموعة البلاطات العثمانية التى ظهرت بعمائر الوجه البحرى بمصر والتى تعود للعصر العثمانى مع العديد من البلاطات المماثلة لها، والتى توجد بكسوة أنواع عديدة من العمائر بمختلف الأقطار. فبالنسبة لتصميم الشرفات الذى يتألف من الأوراق الثلاثية المركبة (شكل رقم ١١٨) التى تستخدم كأطر زخرفية للتكوينات والتجميعات المختلفة، نجده فى كسوة عمائر مدينة استانبول ومنها ما يوجد بالكسوة الخزفية بمسجد الوالدة الجديد (yeni Jami)[١]، وأيضاً فى الكسوة الداخلية بجدار ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[٢]، كما نجدها فى عمائر القاهرة وذلك فى كسوة مدفن إبراهيم أغا مستحفظان[٣].

كما نرى أيضاً فى عمائر القاهرة النموذج الأخر من البلاطات التى تستخدم كأطر زخرفية، والتى قوامها زهرة القرنفل المركزية التى يحيط بها ورقتا ساز بسيطة (شكل رقم ٣٨)، وذلك فى الكسوة الخزفية بمسجد مصطفى جوربجى ميرزا[٤]، وأيضاً فى كسوة الحجرة البحرية بمنزل السحيمى[٥].

ويظهر تصميم البلاطات التى تكسو محراب مسجد دومقسيس، التى تتألف من زهرة الرمان التى يأطرها من الخارج أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتى (شكل رقم ٣٧)،

---

(١) Prost (M.S): Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt. Institut François d'Archeogie Orientale due Cairo, Tom TV.1916.p40.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، شكل رقم (١أ)، ص ٣٩.

(٣) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (١٩)، ص ٢٥٠.

(٤) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٢٣)، ص ٢٥٢.

(٥) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٣٨)، ص ٢٦٠.

فى البلاطات الخزفية التى تزين فتحات عتب مدخل جامع محمد بك أبو الدهب[1] بالقـاهرة. كما يظهر تصميم زهرة عرف الديك التى توجد على جانبيها ورقتين ساز مركبتين ويخـرج من كل ورقة منهما زهرة القرنفل (شكل رقم ١١٣)، والذى يوجد بالكسوة الخزفية بقبـة علـى المحلى، وذلك فى بلاطات مسجد أق سنقر بالقاهرة[2]. ونجد نفس هـذا التـصميم بالكـسوة الخزفية بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر[3].

وتضم كسوة هذا الضريح[4] أيضاً كل من تصميم الحلية الدائرية المركزية التى يخرج منها أربع أنصاف مراوح نخيلية يلتف حولها أربع أزهار قرنفل، التى تحصر فيما بينها وبين حدود التصميم أربع أزهار لاله (شكل رقـم ١٠٧)، والذى يوجد بقبة على المحلـى. وتـصميم الوردة المركزية ذات الثمان بتلات التى ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركان والأوراق المفصصة نحو الأواسط (شكل رقم ١٥٠)، والذى يوجد بكسوة منزل محارم.

---

(1) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٢٧)، ص ٢٥٥.

(2) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (١٨)، ص ٢٥٠.

(3) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، شكل رقم (٨ ب)، ص ٤٦.

(4) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم (٧ ب، ٤ أ)، ص ٤٥، ٤٢.

ثانياً: المدرسة المغربية الأندلسية:

يمكن ان نتبين من خلال اسم هذه المدرسة أنها نشأت بمنطقة المغرب العربى، حيث استمدت جذورها من النهضة العربية الإسلامية التى ظهرت بالمدن الأندلسية قبل سقوطها فى أيدي المسيحيين وزوال الدولة الإسلامية بالأندلس بسقوط غرناطة سنة ٨٩٧هـ/ ١٤٩٢م[١]، وقد قامت ركائز هذه المدرسة على أكتاف الصناع والخزافين المهرة الذين تركوا المدن الأندلسية بعد سقوطها فى يد المسيحيون سواء طواعية، أو جبراً نتيجة للمحاولات المستمرة التى استخدمها الملوك المسيحيين آنذاك لتنصير المسلمين، لاسيما فى فترة محاكم التفتيش[٢].

ومع انتشار هؤلاء الخزافين والصناع فى بلدان ومدن الشمال الإفريقى وتوطنهم هناك، كان من الطبيعى أن يعملوا على كسب إرزاقهم مما جعلهم يعملون بحرفهم مرة آخرى، وهو ما نتج عنه ظهور مدرسة الخزفية جديدة بالشمال الإفريقى على يد هؤلاء الصناع الأندلسيين، وهو سبب تسمية هذه المدرسة باسمها الحالى.

ثم ما لبثت أن انتشرت هذه المدرسة فى الشمال الإفريقى بأكمله وأصبحت ذات شخصية كاملة فجاءت منتجاتها ذات صفات وخصائص واضحة مميزة لها. حيث أصبحت تكسية جدران المبانى الدينية والمدنية ببلاطات الخزف منتشراً فى كل أقطار حوض البحر الابيض المتوسط وخاصة الولايات العثمانية فى شمال إفريقيا ومصر، وذلك خلال الفترة من القرن السابع عشر الميلادى وحتى القرن التاسع عشر الميلادى[٣]. وعلى ذلك سنتناول دراسة طراز هذه المدرسة من خلال محورين رئيسيين، وذلك كما يلي:

١- المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقى.
٢- المدرسة المصرية المحلية.

---

(١) عادل سعيد بشتاوى: الأندلسيون المواركة، دراسة فى تاريخ الأندلسيين بعد سقوط غرناطة، مطابع إنترناشيونال برس، القاهرة، (١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص ١٤.

(٢) عن أصول وممارسات محاكم التفتيش فى الأندلس أنظر، عادل سعيد بشتاوى: الأندلسيون المواركة، ص ٢١٥- ٢١٩. ومرثيدس غارسيا: محاكم التفتيش والموريسكيون، ترجمة خالد عباس، طباعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٢٥ وما بعدها.

(٣) علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٢.

أولاً: المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقي:

نشأ الطراز المغربي في الأندلس والمغرب على يد دولة الموحدين (٥٢٤-٦٦٨هـ/ ١١٢٩-١٢٦٩م)(١)، ويلاحظ أن الزعامة الثقافية في العالم الإسلامي المغربي كان مركزها في الأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية (١٣٧-٤٢٤هـ/٧٥٥-١٠٣١م)، وفي عصر ملوك الطوائف(٢)، ثم انتقلت هذه الزعامة إلى مراكش في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي حين استعان مسلمو الأندلس بالمرابطين (٤٤٨-٥٤١هـ/ ١٠٥٦-١١٤٦م)(٣) في شمال أفريقيا لمقاومة تقدم المسيحيين الذين كانوا يستهدفون طرد المسلمين من الأندلس. وبعد أن اضمحلت دولة المرابطين قامت على أنقاضها دولة الموحدين(٤) وهي الدولة التي أزدهر في ظل حكامها الطراز المغربي الأصيل.

وقد لعبت الأوضاع السيئة والمعاناة التي عاشها المسلمون في الأندلس بعد استيلاء المسيحيين عليها والقضاء على دولة الموحدين، دوراً مهماً في تدعيم وتطوير هذا الطراز. حيث نتج عن فشل مقاومة المسلمين الأندلسيين محاولات التنصير المستمرة لهم وعدم مقدرتهم على تغير هذه الأوضاع المريرة، قيام عدد كبير منهم بهجر الأندلس، كما أجبر عدد آخر منهم فيما بعد على الرحيل نتيجة مرسوم النفي الذي أصدر في عهد الملك فيليب الثالث (١٠٠٦-

---

(١) دولة الموحدين: بدأت بدعوة سنية في قبائل جبال أطلس على يد محمد بن تومرت (٤٨٥-٥٢٤هـ/ ١٠٩٢-١١٣٠م)، وقد عرفوا بمقاومة البدع ومحاربة الخرافات وتوسعوا منذ ٥٢٤هـ/ ١١٢٩م وكونوا دولتهم، كما أسهموا في نشر الإسلام بالأندلس وكانت نهايتهم بعد معركة العقاب على يد التحالف الصليبي الأوروبي سنة ٦٠٩هـ/ ١٢١٢م. للمزيد راجع محمد عمارة: الوسيط في المذاهب والمصطلحات الإسلامية، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣٢٩، ٣٣٠.

(٢) للمزيد عن ملوك الطوائف راجع، رينهرت دوزي: المسلمون في الأندلس، جـ ٣، ترجمة حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٧ وما بعدها.

(٣) دولة المرابطين: دولة سنية كانت بالمغرب هدفت لنشر الإسلام بين القبائل الإفريقية الزنجية، أسسها أبو بكر بن عمر اللمتوني الصنهاجي (٤٤٧-٤٨٠هـ/ ١٠٥٦-١٠٨٧م)، وقد جاهدوا جهاداً كبيراً في الأندلس وانتصروا في معركة الزلاقة (٤٧٩هـ/١٠٨٦م)، ويرجع الفضل لهم بتكوين غانا الإسلامية، وبوفاه أميرها إسحاق بن علي (٥٤١هـ/ ١١٤٦م) إنهارت الدولة وأفلت. للمزيد راجع محمد عمارة: الوسيط، ص ٣٢٦، ٣٢٧.

(٤) للمزيد عن الصراع بين المرابطين والموحدين وقيام الدولة الموحدية بالمغرب. راجع، محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، جـ ٤، عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٥٦- ٢٥٩.

١٠٣٠هـ/١٥٩٨-١٦٢١م) ملك أسبانيا آنذاك [١]. وجرت محاولات لبعض المسلمين لمقاومة هذه الأوضاع لكنها ذهبت كلها سدى[٢]، واضطرت الغالبية العظمى إلى الرضوخ له وإعداد الأهبة للرحيل على مراكب مخصوصة أعدتها الحكومة الأسبانية آنذاك، واتجهن الكثرة الغالبة إلى بلاد المغرب واتجهت أعداد أقل إلى فرنسا واستانبول والشام ومصر، حيث يقدر عدد الذين تم ترحيلهم ما بين سنة ١٦٠٩م إلى سنة ١٦١٤م بنحو مليون شخص[٣].

ومما يجدر ذكره أن الصراعات القوية بين كل من القوى التركية والموالين لها من جهة، والقيادات الزيانية والحفصية من جهة أخرى قد لعبت دوراً فى تأخير النظر فى مشاكل مسلمي الأندلس ومحاولة إيجاد مخرج لحل قضيتهم التى تفاقمت فى ظل محاكم التفتيش والاجبار على التنصير أو ترك البلاد وأغراق السفن التى كانت تنقلهم إلى بلاد المغرب أو دفع حكومات بنى زيان وبنى حفص إلى إغلاق بلادهم فى وجه اللاجئين الأندلسيين[٤].

وقد تركزت الهجرات الأندلسية بمنطقة وسط بلاد المغرب التى تمثلها تونس الحالية، ولعل مرجع ذلك هو وجود أندلسيين يقيمون بهذه المنطقة قبل طرد المسلمين من الأندلس، حيث سيستخلص من أقوال وتعليقات الرحالة والمؤرخين الذين عرفوا مدينة تونس وزاروها وأعجبوا بمنتجاتها. حيث إن الفنون والصنائع قد بلغت فى القرن التاسع للهجرة، الخامس عشر الميلادى شأناً بعيداً فى الرقى ساعد عليه قدوم المسلمين الأندلسيين الذين تقاطروا باستمرار على أفريقيا منذ القرن السابع للهجرة – الثالث عشر الميلادى – ومع أن عددهم لم

---

(١) فيليب الثالث حمل تاج الإمبراطورية بعد وفاه والده فليب الثانى، إلا أنه كرس وقته للتمتع بما يقدمة المنصب له وترك الحكم للدون فرانسيسكو دي ساندريال الذى عرف باسم مركيز دانيه ثم باسم دوق ليرما وذلك عام ١٥٩٩م. أنظر، عادل سعيد بشتاوى: الأندلسيون المواركة، ص ١٩٩.

(٢) لقد تعرض المسلمون على يد المسيحين فى الأندلس لأبشع سبل التعذيب تلك التى تسمى بمحاكم التفتيش، والتى قتلت عدة آلاف من المسلمين وتم تنصير آلاف آخرين. للوقوف على المزيد من سبل التنكيل والتنصير أنظر، رمسيس عوض: محاكم التفتيش فى أوروبا – العصور الوسطى- ، ط دار الأنصار، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٦ وما بعدها. ومرثيدس غارسيا: محاكم التفتيش، ص ٣٠ وما بعدها.

(٣) أبو أدهم عباده بن عبد الرحمن رضا: القطوف الدوانى فى التاريخ الأسبانى، ط ١، القاهرة، (١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م)، ص ١٤٧.

(٤) عبد الفتاح مقلد الغنيمي: موسوعة تاريخ المغرب: "بنى حفص وبنى زيان وبنى مرين وبنى وطاس والسعديين وظهور الأشراف العلويين"، دراسة فى التاريخ الإسلامى، الجزء الخامس والسادس، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧٢.

يكن وافراً، إلا أن نوعيتهم كانت ممتازة، فقد عمروا المدن وامتهنوا الصنائع المختلفة وكل أنواع الفنون وبلغ تأثيرهم فى شتى المجالات حتى على فن الطبخ وأصناف الأطعمة[١].

وتعد أهم دفعة سكانية عرفتها مدينة تونس آنذاك هى قدوم الأندلسيين المهاجرين بعد سقوط مدنهم – بلنسية، شاطبة، مرسية، جيان، قرطبة، أشبيلية – وكان ذلك خلال النصف الأول من القرن السابع للهجرى الثالث عشر الميلادى، ولم يكد هذا المد يهدأ حتى تدفق دفع جديد أثر سقوط مدينة غرناطة سنة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م. وانطفاء أخر مملكة إسلامية فى أسبانيا، وأصبح هؤلاء الأندلسيون يشكلون جالية مهمة ضمن سكان مدينة تونس خلال القرن التاسع الهجرى/ الخامس عشر الميلادى[٢]. وقد زاد خروج المسلمين من الأندلس وإستمر قروناً واتسع مداه وخاصة فى عهد الملك فيليب الثالث، حيث أقاموا عرب الأندلسن المطرودون – وخاصة أهل الحضر منهم – فى حيين هما شارع الأندلس جنوب غرب تونس المدينة، وحومه الأندلس بالقرب من الحلفاويين بنفس المدينة[٣].

وبذلك لعب هؤلاء الأندلسيون دوراً مهماً فى شتى أمور الحياة لاسيما فى أواخر عهد خلافة بنى حفص[٤]، سواء على المستوى الاقتصادى أو الاجتماعى فضلاً عن السياسى، حيث عملوا على تعديل ميزان القوى الداخلية وتضييق الخناق على من بقى من شيوخ الموحدين[٥]. وهو ما يوضح مدى الاسهام الذى أسهم فيه هؤلاء الأندلسيون المهاجرون ودورهم العظيم فى تبلور الطراز المغربى فى إنتاج البلاطات الخزفية، ولعل ذلك هو السبب الرئيسى فى

---

(١) عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس فى العصر الحفصى، تعريب، محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتى، دار سراس للنشر، ١٩٨١م، ص ٧١.

(٢) Latham (J.D): Toward a study of Andalusian immigration, and it's place in Tunisian history, (Cahiers de Tunisie, 1957), p. 205.

(٣) شفيق غربال: تونس الخضراء، دائرة المعارف الإسلامية، القاهرة،(١٣٦٢هـ/ ١٩٤٣م)، ص ٩٧.

(٤) الدولة الحفصية هى دولة إنقسمت عن الموحدين منذ ٦٠٣هـ/١٢٠٦م، بتكليف من محمد عبد الواحد بن أبى حفص (ت ٦١٨هـ/ ١٢٢٢م)، بإدارة أمور الدولة التى بدأت فى تونس، وأعلن قيامها رسمياً فى عهد الأمير أبى زكريا بن عبد الواحد الحفصى (٦٢٦-٦٤٧هـ/١٢٢٩-١٢٤٩م) بصفتها إمارة، ثم أصبحت خلافة فى عهد أبى عبد الله محمد (٦٤٧-٦٧٢هـ/١٢٤٩-١٢٧٧م)، وحكمت بعدها حوالى ثلاثة قرون ونصف وزالت على يد الأتراك العثمانيين عام (٩٨١هـ/١٥٧٤م). عن الدولة الحفصية أنظر، ابن عذارى: البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، ج٤، نشر هويثى ميرندا ومحمد بن تاويت النطونى، الرباط، ١٩٦٢م، ص ٢٦٧- ٢٧٥.

(٥) عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس، ص ٧٩.

اصطلاح مسمى هذه المنتجات المتطابقة فى الأسلوب الصناعى والفنى التى أنتجت آنذاك باسم الطراز المغربى الأندلسى، وهو ما يلاحظ فى تطابق المنتجات الخزفية وبخاصة البلاطـــات بكل من بلاد المغرب والأندلس.

وبخضوع الشمال الإفريقى للحكم العثمانى – فيما عدا المغرب– دخلــت البلاطـــات العثمانية الطراز هذه المناطق بصورة كبيرة وتأثر بها كل من الأفراد العاديين والقائمين على صناعة البلاطات الخزفية لذا عمدوا إلى تقليد نماذج هذه البلاطات ونقل ما بها من زخـــارف نباتية متنوعة. وبذلك قام بالشمال الإفريقى نهضة صناعية أخرى تقوم على محاكاة الطـــراز العثمانى الذى شاهده هؤلاء الصناع سواء الذين رحلوا إلى استانبول ثم عادوا إلى مـــوطنهم ثانية، حيث كان من عادة العثمانيين بعد فتحهم لأية بلد أخذ جماعة من هذه البلد إلـــى بلـــدهم وإحضار جماعة أخرى من الأتراك لهذه البلد[1]، ويرى الباحث أن هذه الجماعات غالباً مـــا كانت تتألف من الصناع المهرة والحرفيين النابغين فى كافة المجالات الـــصناعية أو الـــذين أعجبوا بالنمط الفنى للبلاطات العثمانية التى تم استيرادها من تركيا العثمانية لتلبيـــة حاجـــة المواطنين العثمانيين اللذين استقروا بهذه البلدان بعد فتحها، أو تلك التى جلبها علية القوم بهذه البلدان لتزين عمائرهم المختلفة. إلا أن الغلبة الإنتاجية ظلت فى صـــالح بلاطـــات الـــزليج المغربى الأندلسى وبصفة خاصة من ناحية الأسلوب الصناعى.

واعتمد هذا الطراز فى منتجاته الخزفية من البلاطات على أسلوب صـــناعى واحـــد يتمثل فى الأسلوب الصناعى المغربى الأندلسى الذى يظهر من جهة على غالبية هذه المنتجات من خلال النقاط الثلاث الناتجة عن طريقة وضع هذه البلاطات على أوجهها أثنـــاء عمليـــات الحرق لتجفيف وتثبيت الزخارف، ومن جهة أخرى يتمثل فى مقاسات هذه البلاطـــات التـــى تميزت بمقاسها الصغير ١٠x١٠سم. أو بمقاس ١٥ x١٥سم. بينما اعتمد ذات الطراز علـــى أسلوبين مختلفين وذلك من حيث الناحية الفنية، حيث نرى الأول منهما من خـــلال الأســـلوب المحلى الذى يتألف من البلاطات المغربية الأندلسية التى تمثل الموروث الحضارى له، والتى يغلب عليها الطابع الزخرفى الهندسى المستمد من الحـــضارة الإســـلامية فـــى الأنـــدلس[2]،

---

(1) ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ط ٢، جـ ٣، تحقيق محمد مصطفى، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٢٢.

(2) للمزيد عن ماهية هذه الزخارف وتأصيلها وأماكن تواجدها أنظر، باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف الهندسية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٥ وما بعدها.

بالإضافة إلى العناصر النباتية التى شاعت فى تلك الفترة[1] والتى لم تظهر بنفس كثافة مثيلتها الهندسية. أما الأسلوب الثانى فيقوم على تقليد الطراز العثمانى وما جاء به من زخارف نباتية تطغى بصورة واضحة على الزخارف الهندسية.

وقد كانت هناك مدرسة كبيرة وعظيمة الشأن تختص بإنتاج هذا النوع من البلاطـــات فى الشمال الإفريقى، وكان من رواد هذه المدرسة فنان يدعى الخميري، حيث توجد لدينا أقدم بلاطات من هذا النوع وعليها توقيعه، وقوام هذه البلاطات تجميعة تتكون من بلاطات الزليج، والتى من المعتقد أن تكون من إنتاج إحدى مصانع مدينة تونس، ومما يرجح هذا الاعتقاد بلدة خمير الذى ينسب إليها هذا الصانع التى توجد بتونس قرابة الحدود الشمالية مـــع الجزائـــر. وأيضاً انتشار انتاج مثل هذا النوع من البلاطات بمصانع انتاج الخزف المختلفة التى انتشرت بمدينة تونس خلال تلك الفترة. وهذه التجميعة محفوظة فى متحف الفن الإفريقـــى ببـــاريس المؤرخة بعام (١١٢٢هـــ / ١٧١٠م) طبقاً لتأريخ إدارة المتحف[2].

يأتى تصميم هذه التجميعة فى صورة عقد على هيئة حدوة فرس ينقسم قوامـــه إلـــى جزأين، الأول علوى يتضمن رسوم عمائر تشتمل على مجموعة من المآذن والقباب، والثانى سفلى ويحتوى على رسوم نباتية قوامها زهرية يتفرع منها مجموعة مـــن الأفـــرع النباتيـــة المزهرة، ويحيط بالعقد من الخارج بلاطات زليج تستخدم كإطار زخرفى للتجميعة. ولما كان تاريخ هذه التجميعة هو أقدم ما وصلنا من إنتاج هذا النوع – رغم اللغط حول صحة قرأته[3]– وأيضاً لما بلغه هذا النمط الزخرفى من انتشار واسع بالشمال الإفريقى بأكملـــه يجعـــل هـــذا الخزاف بحق من أوائل رواد هذه المدرسة فى صناعة هذا النوع من البلاطات الخزفية.

([1]) للمزيد عن جذور هذه العناصر ومكوناتها وأماكنها الأندلسية أنظر، باســيلو بـــابون مالـــدونادو: الفـــن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف النباتية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحـــداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٥ وما بعدها.

([2]) أنظر، علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، شكل رقم (٢٢)، ص ٥٣.

([3]) يوجد خلاف حول قراءة التاريخ الذى وقع به الخميري بداخل هذه اللوحة، فقد قرأه أمناء متحـــف الفـــن الإفريقى بباريس أنه سنة ١١٢٢هـــ. بينما يرجعها علي البلوشي إلى سنة ١٢٢٠هـــ، أنظر، موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٤. وينسبها ربيع حامد خليفة فى كتابه فنون القاهرة، ص ٦٣، إلى عام ١٠٣٣هـــ. وهـــى على الأرجح القراءة الصحيحة لهذا التاريخ.

ومن خلال منتجات هذا الخزاف نتبين أن مدرسته قد تميــزت بمقاســات البلاطــات المربعة الصغيرة والمتوسطة التى تبلغ ١٠سم، أو ١٥سم. كما جاءت فى أغلبها تتــألف مــن تجميعات زخرفية تتكون كل منها من عدة بلاطات متجاورة تأخــذ شــكل مربــع أو شــكل مستطيل، لتؤلف لوحات زخرفية سواء كانت صغيرة تتكون مــن أربــع أو ســت أو ثمــان بلاطات، أو كانت تجميعات كبيرة تتكون من خمسين بلاطة أو أكثر. كما تمتاز هذه النمــاذج بالطابع التصويري الذى تميز هو الأخر بالتنوع فى عناصرها الزخرفية التى تجمع ما بــين العناصر المعمارية من أشكال عقود ومآذن وقباب تنقل الواقع المعمارى آنذاك، وبين العناصر النباتية المتمثلة فى أشهر أشكال وأنواع الأزهار التى كانت منتشرة على أرض الواقع فى ذلك الوقت بالإضافة إلى انتشارها على مختلف المنتجات الفنية التى تعود لتلك الفترة.

ولعل أهم الأسباب التى ساعدت على انتشار هذا الطراز من البلاطات فــى الــشمال الإفريقى بأكمله روعه وجمال هذه اللوحات الفنية، وشغلها لمساحات كبيــرة، عــلاوة علــى تصويرها لبعض ملامح الحياة الإسلامية التى تمثلت فى أشكال العقود الإسلامية، والمــآذن، والقباب. ذلك بالإضافة إلى عدم وجود عوائق طبيعية بين بلدان شمال أفريقيا. وأيــضاً عــدم وجود حدود تفصل بين هذه البلدان فى تلك الفترة، مما نتج عنه رواج حركة التجارة بين هذه البلدان بعضها وبعض سواء عن طريق سواحل البحر المتوسط أو عن طريق الطرق البريــة التى كانت ممهدة آنذاك وتستخدم بصورة مستمرة فى رحلات الحج، وكانت تنقل من خلالهــا البضائع المختلفة من وإلى هذه البلدان سواء كانت بغرض التجارة فقط، أو كانت تــتم أثنــاء رحلات الحج حتى يتم تعويض بعض مصاريف الحج قبل وبعد تمام الحج.

وقد نتج عن هذا الانتشار الواسع وجود مراكز صناعية مختلفة تعمل على انتاج هــذا النوع من البلاطات بالإضافة إلى الأنواع الأخرى من البلاطات الخزفية وأيــضاً المنتجــات الخزفية المتنوعة. حيث انتشرت هذه المراكز مما لا شك فيه بمدن الشمال الإفريقى المختلفــة ولعل أهم هذه المراكز التى نالت شهرة واسعة ولعبت دوراً كبيراً فى توفير مثل هذه المنتجات الخزفية من جهة، وتخريج العديد من الصناع المهرة الذين قاموا بحمل لواء هذه الصناعة فيما بعد سواء فى أوطانهم أو فى أوطان أخرى استوطنوا فيها. ومن أهم هذه المراكز ما يلي:

فـــــــاس[١]:

من المراكز الصناعية الهامة التى تمسكت بإنتاج بلاطات الزليج وفقاً للطراز المغربى الأندلسى ولم تحذو حذو المصانع الأخرى فى تقليدها للمنتجات الخزفية الأوروبية. وتعد هذه المدينة من أعظم مراكز انتاج الخزف وخاصة فى عهد حكم الأشراف بمنطقة المغرب، وقـد استمر إنتاجها من الخزف إلى عصرنا الحديث وقد أسهمت فى إمداد مصانع القلالين بتـونس ببعض الصناع قبيل إنهيار هذه المصانع[٢].

القــــــلاليــن[٣]:

قامت مصانع المنتجات الخزفية بهذا الحي على أكتاف وسواعد الصناع الأندلـسيين، حيث يعد حي القلالين من أشهر مناطق إنتاج الخزف قاطبة فى تلك الفترة وتعد هـى حجـر الزاوية الذى اعتمد عليه باقى الصناع اللذين عملوا على الحفاظ على هذه الصناعة ونـشرها بمختلف مناطق الشمال الإفريقى. وقد بلغت هذه المصانع أوج عظمتها خلال القـرن الثـامن عشر الميلادى وتميزت بإنتاج بلاطات الزليج على الطراز المغربى الأندلسى سواء من حيث وجود الثلاث نقاط الناتجة عن عملية الحرق، أو من حيث مقاسـات هـذه البلاطـات التـى تراوحت ما بين ١٠x١٠سم، أو ١٥x ١٥ سم[٤].

وتميزت مصانع حي القلالين بالتنوع فى تصميماتها وعناصرها الزخرفية التى أعتمد على الطراز المغربى الأندلسى وبصفة خاصة الزخارف الهندسية. وأيـضاً تقليـدها للـنمط

---

(١) فاس: مدينة كبيرة مشهورة تقع على بر المغرب فى بلاد البربر وهى حاضرة البحر، وآجل مدنه قبل أن تختط مراكش، وهى مختطة بين ثنيتين عظيمتين. وقد تصاعدت العمارة فى جنبيها على الجبل، حتى بلغـت مستواهما، وقد تفجرت كلها عيوناً فى غربيها على ثلثى فرسخ منها نهر، وينساب يميناً وشمالاً مـن مـروج خضر، فإذا إنتهى إلى المدينة إقتربت منه ثمانية أنهر تشق المدينة، عليها نحو ستمائة رحى دائرة كلها، وهى مدينتان فى كل جهة مدينة فى سفح الجبل، وهما عدوة الأندلسيين وعدوة القرويين، وتقع المدينة غربي سـبتة وبينهما مسيرة عشرة أيام. أنظر ، البغدادي: مراصد الأطلاع، جـ ٣، ص ١٠١٤.

(٢) Bel (A): Les industries de La céramique a Fès. Alger 1918, p. 415.

(٣) القلالين: هو أحد إحياء مدينة تونس الذى إشتهر بصناعة المنتجات اخزفية ولاسيما البلاطات الخزفية التى تتبع الطراز المعربي الأندلسى.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٧٩.

العثماني وعلى وجهة الخصوص الأشكال المختلفة والمتنوعة لعناصره النباتية لاسيما زهرتي القرنفل واللاله. واعتمدت هذه المدرسة على تشكيلة لونية مكونة من اللون الأصفر والأزرق ولمسات من الأخضر على أرضية بيضاء غير نقية، وذلك خلال عصرها الذهبي المتمثل في القرن الثامن عشر الميلادى[١].

وقد قامت هذه المصانع بتقليد الخزف الأوروبى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وذلك فى محاولة منها لمقاومة إغراق الأسواق المحلية بالبلاطات الخزفية الأوروبية وخاصة الأسبانية والإيطالية، ونتيجة لعدم مقدرة المصانع المحلية على الوقوف أمام المنافسة الأوروبية بسبب رخص أسعار المنتجات الأوروبية عن بلاطات الزليج المحلى من جهة، وبسبب الاتجاه العام ذو النزعة الأوربية من جهة آخرى، لذا أخذت بلاطات الزليج تتجه بسرعة نحو الضعف أمام هذه المنافسة والتى كانت تلقى إقبالاً شديداً فى الأسواق المحلية، وذلك منذ عهد حمودة باشا الحسيني (١٧٨٢- ١٨١٤م)[٢].

نابل[٣]:

قامت مصانع مدينة نابل على أنقاض مصانع القلالين، حيث نشطت مصانعها بعد الضعف الذى أصاب المنتجات الخزفية بحي القلالين. مما دفع كثير من الصناع الذين كانوا يعملون بمصانع القلالين للانتقال والعمل بهذه المصانع الحديثة العهد، وذلك لاحتياج هذه المصانع إلى الأيدى العاملة الماهرة التى توفرت من خلال هؤلاء الصناع هذا من جهة، ولكى يستطيع هؤلاء الصناع العيش من خلال ضمان مورد رزق لهم من جهة أخرى، وجاء ذلك بعد أن ضعفت مصانع حي القلالين ما لبثت أن أغلقت أبوابها[٤].

يظهر من خلال الأسلوب الصناعى والفنى وأيضاً من خلال التصميمات والعناصر الزخرفية بالمنتجات الخزفية بمدينة نابل الذى يتشابه إلى حد كبير مع المنتجات الخزفية التى تم إنتاجها فى مصانع القلالين. أنه بالفعل قد قام بالعمل بهذه المصانع خزافون من مصانع

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٦.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٣) نابل: بعد الألف باء موحدة ولام. هى من أقاليم أفريقيا بين تونس وسوسة. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، جـ ٦، ص ١٧٠٢.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

القلالين المنهارة، حيث اقتبست عنها صناعة الأواني والبلاطات بغــرض زخرفــة العمــائر المختلفة والتى جاءت على درجة كبيرة من التقارب مع بلاطات القلالين، مما يــرجح معــه حتمية انتقل خزافو القلالين الى هذه المدينة مما نتج عنه ازدياد أهميتها وازدهارها بــصورة كبيرة وفى فترة وجيزة(1). وهو ما قد سبق ورأبناه فى تركيا العثمانية ذاتها وذلك فى مصانع مدينة أزنيق التى أغلقت أبوابها وحملت الراية منها مصانع مدينة كوتاهية(2).

غير أنه ليس معنى ذلك أن مدينة نابل لم يكن بها مصانع خزفية قبلِ ما حل بمصانع القلالين من ضعف، بل هناك من يرجح احتمال تطور المدينة نفــسها علــى يــد اللاجئــين الأندلسيين المطرودين من أسبانيا فى أوائل القرن السابع عشر الميلادى على يد فيليب الثانى، حيث استقر هؤلاء الخزافون في أوائل القرن السابع عشر الميلادي قدر استطاعتهم بــالقرب من أماكن تتوافر فيها مواد طبيعية تساعدهم على ممارسة حرفتهم مرة أخرى، ويقوى هــذا الاحتمال أن معامل هذه المدينة كانت مزدهرة ازدهارا كبيرا في أواخر القرن التاسع عــشر الميلادي كما يستدل من إحصائية معاصرة تذكر أن مدينة نابل كان بها (٥٣) مصنعاً قبل سنة ١٨٩٦م، وكان يعمل بها (١٢٢) عاملا على (٩٨) دولابا خزفيا(3).

وقد اعتمد فنانو هذه المدرسة فى إنتاجهم لبلاطات الزليج على الموروث الفنى السابق لهم المتمثل فى تصميمات ومنتجات مصانع القلالين وفى بلاطــات الــزليج المــستمدة مــن الموروث المغربى الأندلسي الذى أنتجه الصناع الأندلسيون بعد تمركزهم بالشمال الإفريقــى. وهو ما يفسر التشابه الكبير بين بلاطات الزليج المصنوعة بالقلالين وتلك المصنوعة فى نابل، لدرجة تصل فى بعض الأحيان إلى صعوبة نسبة بعضها إلى هذه المنتجات إلى مراكز إنتاجها الأصلية نظراً لهذا التشابه الكبير الذى يصل فى بعض الأحيان لدرجة التطابق(4).

كما أخذت مصانع هذه المدينة منحى أخر يتمثل فى أنتاج البلاطــات المنفــذه وفقــاً للأسلوب الأوربى، وذلك من حيث التصميمات العامة والتكوينات الزخرفية، وذلك رغبة منها فى مواجهة غزو المنتجات الأوربية من البلاطات الخزفية للأسواق العربية المحلية، وأيــضاً تلبية لرغبة طبقة من أهالى المنطقة التى كانت ترغب فى اقتناء واستخدام الطابع الأوربى فى

(1)عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.
(2)عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.
(3) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.
(4) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

عمائرهم[1]. وتعد مصانع مدينة نابل أكثر المصانع التى أنتجت الكثير من البلاطات المنفـذه تبعاً للطراز الأوروبى وذلك من حيث الناحية الفنية، حيث بدأت هذه المصانع تأخذ هذا المسار منذ أوائل القرن التاسع عشر، وبصفة خاصة فى فترة حمودة باشا الحسيني ١٨١٤م[2].

من خلال ذلك يمكن أن نتبين أن البلاطات الخزفية بالمدرسـة المغربيـة الأندلـسية تشتمل على ثلاثة أنماط كل منهم له سماته الخاصة، وفى الوقت ذاته يجمع بين هذه الأنمـاط عمود فقرى واحد يتمثل فى الأساليب الصناعية والعناصر الزخرفية. وتتمثل هـذه الأنمـاط الثلاث فى بلاطات الزليج الأصلية التى تعتمد على الإرث الفنى المغربـى الأندلـسي. ثـم بلاطات الزليج التى تتبع الطراز العثمانى والتى ترتكز على التكوينـات العثمانيـة وخاصـة الأزهار والأفرع النباتية. وأخيراً البلاطات ذات الطابع الأوربـي التـى نفـذت عناصـرها الزخرفية بطريقة أوروبية من حيث توزيع هذه العناصر وطريقة رسمها.

---

(١) Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis, p. 292.

(٢) Lisse (p), Luis (A): Les Potiers de Nabeul, Institut des Belles Lettres de Tunis, Tunis, 1956, p. 102.

ثانياً: المدرسة المصرية المحلية:

بدأت بمصر خلال العصر العثمانى نهضة محلية فى صناعة البلاطات الخزفية. وذلك فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى، وقد حمل الخزافون المغاربة لواء هذه النهضة، حيث هاجر العديد من الخزافين المغاربة إلى مصر فى هذا العصر وقاموا بإحياء هذه الصناعة مرة أخرى بعد أن كان قد أفل نجمها. وبذلك ولدت بمصر مدرسة محلية جديدة فى صناعة البلاطات فى تلك الفترة لها مميزاتها الواضحة، غير أن هذه المدرسة لم تكن بمعزل عن المدرسة الأم بشمال أفريقيا وإنما هى استمرار لها لكونها قامت على أكتاف وسواعد الصناع المغاربة. وليس أدل من ذلك أن لفظ زليزلى الذى يطلقه أهالى رشيد ودمياط على هذه البلاطات يكاد يكون هو الاسم الذى يطلق عليها فى المغرب (زليج)، وبذلك يتبين الأصل المغربى لهذه التسمية والطراز أيضاً[١]. أما عن الأماكن التى أستقر بها هؤلاء الخزافون فقد تمركزت فى العديد من المدن الساحلية مثل الأسكندرية ورشيد ودمياط وغيرها من المدن مثل أدفينا ومطوبس كما أستقر بعضهم بالمحلة والقاهرة[٢].

أما عن الأسباب التى أدت إلى هذا الرحيل وتمركز هؤلاء الخزافين المغاربة بمصر فيرجع لعدة عوامل أهمها، أن الدولة العثمانية أتبعت فى سياستها لإدارة البلاد التى خضعت لها ومنها مصر سياسة الانفتاح حول العالم الخارجى، لذا لم تجعل هناك حدود بين البلدان التى ألت لها، كما أنها سعت إلى إبرام المعاهدات والاتفاقيات التجارية المختلفة بينها وبين الدول الأوروبية وذلك لصالح بعض هذه الدول ومنها مصر. التى عقد لصالحها عدة إتفاقيات دولية خاصة بتنظيم التجارة بين مصر وبين بعض الدول الأوربية مثل إيطاليا، وفرنسا، وانجلترا. وذلك رغبة منها فى تنشيط التجارة وإنعاش الحياة الاقتصادية بمصر آنذاك[٣]. وهو ما يدحض جزء من الافتراءات التى ساقها كثير من المستشرقين والمؤرخين العرب على الطريقة التى أدارت بها الدولة العثمانية البلدان التى خضعت لها ومحاولتها لعزلها سياسياً وعالمياً[٤].

---

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٢) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٠.

(٣) فاروق عثمان أباظة: تحول التجارة العالمية، ص ٢٩٢- ٣١١.

(٤) عن صور وحملات التشهير بالدولة العثمانية والخاصة بمحاولتها فرض العزلة على مصر راجع، عبد العزيز الشناوي: الدولة العثمانية، جـ ٢، ص ٦٨٩- ٧٥٢.

وقد نتج عن ذلك حرية التنقل بين أجزاء الإمبراطورية العثمانية. لذا فان كثيرا من الأفراد كانوا يتنقلون من بلد عربى لبلد عربى أخر والاشتغال فى البلد الأخر الذى ينتقلون إليه ويعملون بالمهنة التى يرغبون بها والتى غالباً ما تكون نفس المهنة التى كانوا يمتهنونها فى بلدهم الأم. ويرجع ذلك لقدرتهم المهنية التى تساعدهم فى تحقيق قدر من النجاح فى حياتهم العملية. وقد أتاحت هذه السياسة الفرصة لكثير من المغاربة أن يستقروا فى مصر. ناهيك على أن مصر فى ذلك الوقت كانت تمثل المعبر الرئيسى لأهالى لدول الشمال الإفريقى الراغبين فى تأدية فريضة الحج، أو الراغبين فى زيارة بيت المقدس. على أن العامل الأقوى وراء دور المغرب الإسلامى التجارى والحضارى فى منطقة البحر المتوسط إنما يرجع إلى استمرارية اتصاله بالمشرق الإسلامى حضارياً وثقافياً وتجارياً[١].

كما أنه من خلال سجلات محاكم الأحوال الشخصية يتضح أن معظم التجار والحرفيين والقبائل العربية المغربية الذين وفدوا إلى مصر واستقروا فيها أو مارسوا نشاطا ما بها لفترة، ثم رحلوا إلى بلادهم كانوا من أبناء المدن والمناطق المغربية التى أصيبت بنكسة اقتصادية سواء بفعل عمليات الغزو الأسبانى أو تحت وطأة فوضى الإدارة والحروب فى العهد العثمانى[٢].

ومن الجدير بالذكر أن استقرار بعض المغاربة بمصر لم يكن وليد العصر العثمانى وإنما كان سابقاً له إلا أنه ازداد خلال العصر العثمانى[٣]. وقد كانت للجالية المغربية فى مصر دور هام سواء فى الحياة السياسية أو فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وتتضح من خلال سجلات المحاكم الشرعية للمدن التى أستقر بها هؤلاء المغاربة كالإسكندرية ورشيد ودمياط والمحلة ضخامة هذه الجالية ودورهم الكبير فى جميع المجالات، ولاسيما فى التجارة الدولية التى كانت فى الغالب تتم بينهم وبين بلدهم الأصل[٤].

أما عن المنتجات الخزفية بهذه المدرسة المحلية فلم تختلف عنها عما جاء فى منتجات المدرسة الأم فى الشمال الإفريقى، حيث جاءت بلاطات المدرسة المحلية متطابقة من حيث الأسلوب الصناعى والفنى مع بلاطات المدرسة المغربية الأندلسية. وتنقسم منتجات الخزافين

---

(١) فاروق عثمان أباظة، تحول التجارة العالمية، ص ٢٤٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة، ص٣٠١، ٣٠٢.

(٣) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر، ص ٣٥١.

(٤) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر، ص ٣٧١.

بهذه المدرسة إلى قسمين أثنين، **الأول** يعتمد على الطراز المغربى الأندلسى الذى يمثل الموروث الحضارى الفنى لهؤلاء الخزافين المغاربة الذين أسهموا فى نشأة المدرسة المحلية، **والثانى** يتمثل فى البلاطات التى تقوم على محاكاة البلاطات العثمانية التي شاهدها هؤلاء الخزافون وقاموا بتقليدها من حيث طابعها الزخرفى، إلا أنها جاءت بنفس الأسلوب الصناعى المحلى.

وجاء كل من القسمين متطابقين من حيث الأسلوب الصناعى كما يتطابق كلا منهما مع الأسلوب الصناعى لمصانع حي القلالين، حيث نرى أغلبها البلاطات جاءت بالمقاسات المربعة الصغيرة والمتوسطة (١٠، ١٥ سم)، فيما عدا جزء منها قام فيها الصانع بتقليد البلاطات العثمانية ليس فقط فى الأسلوب الفنى بل تعدى ذلك ليصل إلى مقاسات البلاطات نفسها. كما تمتاز هذه البلاطات بطينتها الحمراء وأيضاً بسمكها الذى يصل ٣سم، ذلك بالإضافة إلى وجود الثلاث نقاط المعروفة باسم رجل الديك والتى تنتج عن عمليات الحرق والتجفيف.

وقد امتازت المدرسة المحلية عن المدرسة الأم فى كونها بدأت من حيث انتهت الأساليب الصناعية والفنية للمدرسة المغربية الأندلسية، وهو ما يتضح من خلال الأساليب الصناعية والزخرفية التى جاءت متطابقة مع مثيلتها فى عمائر الشمال الإفريقى التى تضم كسوات خزفية ترجع للعصر العثمانى هذا من جهة، ومن جهة أخرى حمل الخزافون المغاربة لكل من الأسلوبين المغربى الأصيل والعثمانى الذى دخل إلى الشمال الإفريقى بعد خضوعه للحكم العثمانى فى الوقت ذاته ونقل كلا منهما إلى نماذج البلاطات التى تم إنتاجها فى المدرسة المحلية، دون وجود فارق زمنى بينهما.

أما بالنسبة لمراكز الصناعة بهذه المدرسة المحلية، فقد جاءت متعددة ومنتشرة بغالبية المدن التى استوطن فيها الخزافون المغاربة التى جاءت أغلبها بالوجه البحرى سواء فى الأسكندرية أو رشيد أو دمياط وغيرها من مدن والمراكز ذلك علاوة على القاهرة[1]. مما يستنتج منه أن هذه المدرسة كانت تضم عدداً كبيراً من الصناع نظراً لتعدد مراكز إنتاجها وانتشارها بصورة كبيرة. إلا انه مما يؤسف له أنه لم يصلنا أية أسماء لهؤلاء الصناع فيما

---

(1) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦١.

عدا اسم الصانعين مسعود السبع وعبد الكريم الفاسي[١]، والذى من المرجح أن مدرسته كانت بأحد أحياء القاهرة، على عكس الصانع مسعود السبع الذى يعتقد أن مدرسته كانت بالوجه البحرى، ويؤكد هذا الاعتقاد أن منتجاته الخزفية وجدت بكثرة بأغلب عمائر هذا الوجه.

الحاج مسعود السبع:

هو أحد أفراد أسرة السبع الشهيرة فى مجال صناعة البلاطات التى تعود أصولها إلى تونس، والتى ينسب إليها العديد من اللوحات الزخرفية التى تزين كثيرا من عمائر الجزائر وتونس وغيرهما من المدن. وقد وصلنا توقيع هذا الخزاف وذلك من خلال البلاطة الوسطى بمنتصف باطن العقد الثلاثى الذى يعلو كتلة مدخل مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية، وبذلك تنسب إليه الكسوة الخزفية بمدخل هذا المسجد إضافة إلى اللوحات الخزفية التى تزين جدرانه الداخلية والتى جاءت على نفس النمط الزخرفى لبلاطات المدخل التى تضم توقيعه، ذلك علاوة على بضعة تجميعات أخرى تنسب إليه أو إلى مدرسته[٢].

هذا ومن المؤكد أن مدرسة هذا الصانع قد استعانت بالصناع المصريين، ولعل من أهم الأسباب التى ساعدت على وجود هذه المشاركة هو توافر نخبة جيدة من الصناع المصريين الذين كانوا يعملون بهذه الحرفة قبيل دخول العثمانيين مصر. إضافةً إلى أنه من المرجح أن مراكز صناعة إنتاج هذا الخزاف قد تركزت فى إحدى أحياء مدينة الأسكندرية، لاسيما تلك التى كانت تكتظ بالجالية المغربية[٣]، وهو ما يفسر انتشار منتجات هذا الخزاف

([١]) عبد الكريم الفاسي: خزاف مغربى الأصل وقع على منتجاته باسم "عبد الكريم الفاسي أو أشغل الزريع"، ويبدو أن الزريع كان اسم شهرة عرف به، ثم وقع بعبارة "شغل الحاج عبد الكريم الفاسي" فى مرحلة متأخرة، ويتضح من خلال توقيعاته الثلاثة طول فترة إنتاجه الفنى التى تزيد على الثلاثين عاما، وقد عاصر هذا الخزاف فترة حكم الأمير عبد الرحمن كتخدا الذى عين كتخدا لمصر سنة (١١٦١هـ/ ١٧٤٨م)، وقد أولى العمارة والفنون أهمية خاصة. راجع، ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٤، ٦٥.

([٢]) للمزيد عن خصائص ومميزات هذا الصانع. انظر ص ١٩٥، ١٩٦. من هذه الدراسة.

([٣]) نتيجة لاشتغال أغلب المغاربة العاملين بالقاهرة بالتجارة وخاصة التجارة الدولية، فقد تركزت أقامتهم بداخل الأحياء الواقعة بالأسواق التجارية أو بالقرب منها، لذا فقد تجمع أغلب هؤلاء المغاربة فى منطقة القصبة الواقعة بين الغورية والفاحمين. أنظر، أندرية ريمون: الحرفيون والتجار فى القاهرة فى القرن الثامن عشر، جـ ٢، الطبعة الأولى، ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسى جمال الدين، مراجعة: رءوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٦٩٩.

بمدينة الأسكندرية ومعظم مدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى عنه عمـا جـاء بعمائر باقى القطر المصرى لاسيما عمائر القاهرة التى تعود لنفس الفترة.

ومما هو ملاحظ أن السبب الرئيسى الذى جعل الصناع المحليون يعمدوا إلـى تقليـد البلاطات العثمانية فى تلك الفترة هو الانتشار الواسع والكبيـر، ودرجـة الجـودة والإتقـان الصناعى الذى وصلت إليه البلاطات العثمانية آنذاك، ولعل من الاسباب المهمة إيـضاً هـى رغبة هؤلاء الصناع فى تسويق منتجاتهم، وربما هذا ما جعل إسعار البلاطات المحلية أرخص بكثير من مثيلتها العثمانية.

العناصر الزخرفية بالمدرسة المحلية:

تنوعت الزخارف بالمدرسة المغربية الأندلسية تنوعاً كبيراً، لذا جـاءت التـصميمات الزخرفية ببلاطات هذه المدرسة متنوعة ومتعددة، إلا أنها لم تخرج عن الأسلوب العام المتبع فى الزخارف الإسلامية ولاسيما زخرفة المنتجات الخزفية منها، حيث يمكـن حـصر هـذه التصميمات وعناصرها الزخرفية فى الزخارف النباتية، والزخارف الهندسـية، والزخـارف الكتابية. ولما كانت الأساليب الزخرفية المتبعة بهذه المدرسة متشابة ومتطابقة فى أحيان كثيرة فسنتناول أنواع الزخارف المختلفة التى ظهرت بالمدرسة المحلية المصرية، وذلك من خـلال الأمثلة والنماذج التى جاءت بالعمائر موضوع الدراسة. والتى لا تختلف كثيراً عما جاء بباقى مراكز انتاج المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقى.

أولاً: الزخارف النباتية:

تمتاز الزخارف النباتية التابعة لهذه المدرسة بتأثرها الواضـح بأسـلوب الزخـارف التركية العثمانية، ذلك علاوة على الأساليب الأوروبية التى دخلت عليها فى فترة لاحقة علـى نشأتها. إلا أن الأسلوب التركى العثمانى كان له السيادة فى منتجات هذه البلاطات، حيث تـم نسخ ونقل العديد من النماذج والتصميمات وتم تنفيذها كما هى، فـضلا عـن أن التـأثيرات الأوربية اقتصرت فى معظم أوقاتها على أسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية التى فى الغالب مـا كانت عناصر عثمانية الأصل.

وقد جاءت الأساليب العثمانية بهذه المدرسة كنتيجة طبيعية لتمركز الأتراك العثمانيين بمصر بعد تولى مقاليد الحكم بها، وتأثر الصانع المحلى بمنتجاتهم الخزفية وطرز زخرفتهـا، علاوة على قدوم الصناع المغاربة الذين تأثروا بهذه الأساليب العثمانية بعد خضوع بلـدانهم للسيطرة العثمانية، وأيضا من خلال البلاطات المستوردة مباشرة من تركيا، ذلك علاوة الخبرة التى إكتسبها العمال العائدون من إستانبول والذين ذهبوا هناك تلبية لأوامر الـسلطان سـليم الأول. أما بالنسبة للتأثيرات الأوروبية فقد ظهرت كرد فعل طبيعى اتخذه الصناع المحليين فى محاولة منهم للتصدى للمنافسة القوية التى واجهتهم من قبل البلاطات الأوروبية الصنع والذى سنأتى على ذكره فى حينه، وذلك عند الحديث عن هذا النوع من البلاطات.

تظهر بلاطات الزليج بهذه المدرسة العديد من الملامح العثمانية سـواء مـن حيـث التكوين العام أو من حيث الوحدات الزخرفية. وقد جـاءت العناصـر الزخرفيـة العثمانيـة بمنتجات هذه المدرسة متغيرة ما بين الرديئة والمتوسطة والجيدة، وهو ما يعتمد على درجـة إتقان الخزاف لتقليد هذه العناصر ومدى مقدرته المهنية والفنية. لذا نجد هذه العناصر تخـرج بعيدة إلى حد ما فى بعض الأحيان عن أصولها العثمانية، وفى أحيان أخرى تكـون قريبـة ومتطابقة. ذلك بالرغم من إمكانية تميز كل من النوعيين الأصلى والتقليد بوضوح ويسر. لذا تعد هذه البلاطات التى تحمل مثل هذه الزخارف ذات دلائل فنية قوية على اندماج كـل مـن الأسلوب المغربى الأندلسى مع الأسلوب العثمانى. ويمكن تقسيم البلاطات التى تحمـل هـذا النوع من التأثيرات طبقاً لتصميماتها الزخرفية إلى نوعين من البلاطات، **الأول** عبـارة عـن البلاطات قائمة بذاتها أو المنفردة، **والثانى** يتألف من التجميعات واللوحات الزخرفية.

<u>١- البلاطات المنفردة:</u>

تظهر بلاطات الزليج العديد من الوحدات والعناصر الزخرفية التى تقترب بشكل كبير من نظيرتها العثمانية. وقد ضمت هذه البلاطات العديد من رسوم النباتية التى ظهرت بوضوح فى الفن العثمانى عامة والخزف بصفة خاصة، ومن هذه الرسوم زهـرة القرنفـل واللالـه والرمان وكف السبع، والأوراق النباتية المركبة، والأفرع النباتية. كما تأثرث هذه البلاطـات بالأسلوب العثمانى من حيث كونها تشتمل على عنصر زخرفى رئيسى فى المركز ونرى فى الأركان أجزائه التى تكتمل مع البلاطات المجاورة لتؤلف نفس العنصر الرئيسى أو عنـصر أخر مختلف عنه ليتبادل كل منهما مع الآخر، حتى يوجد الفنـان نـوع مـن الاسـتمرارية

والاندماج بين بلاطات هذا النوع. وهو ما نراه فى العديد من التصميمات التى نفذت على هذا النوع من البلاطات.

تزخر عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى بأعداد كبيرة من هذه البلاطات التى تنتشر بالكسوات الخزفية بمختلف هذه العمائر. ولعل أشهر البلاطات التى وجدت بكثافة هى تلك التى تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ونراه منتشرا على كافة جدران مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٧٨، ٧٩، ٩٤، ١١٣). وأيضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠، ١٥٣). وفى كسوة منزل القناديلى (لوحة رقم ٢٠٣). وكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

كما نرى تصميم أزهار القرنفل وأزهار اللاله وأوراق الساز التى تلتف حول عنصر مركزى عبارة عن زهرة رمان محورة (شكل رقم ١٠٨)(لوحة رقم ١٥٩)، وذلك فى كسوة قبة حسن البدوى. وأيضا بكسوة منزل الميزونى فى تصميم زهرة الرمان المركزية المحورة التى يلتف حولها ورقتا ساز مسننة وأزهار اللاله المحورة (شكل رقم ١٤٦)(لوحة رقم ٢١٤)، وكذلك تصميم ورقة الساز المركبة المسننة الجانبين (شكل رقم ٥٤)، والتى توجد بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٨٣، ٩٩). وأيضاً بكسوة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠).

كما توجد أزهار القرنفل التى تشترك مع أزهار اللاله المحورة فى تصميم البلاطات التى وقع على إحداها الصانع مسعود السبع (شكل رقم ٥٢)(لوحة رقم ٨١). والتى تشغل اغلب مساحة العقد المدائنى الذى يتوج مدخل مسجد عبد الباقى جوربجى. وتتضمن كسوة هذا المسجد أيضاً تصميم الورقة المخروطية المركزية التى تضم بداخلها فرعا نباتيا ينتهى بزهرة قرنفل وينبثق من على جانبية عدة أزهار أخرى (شكل رقم ٦٢)(لوحة رقم ١٢٠). والتى تحمل تأثيرات أوروبية ولاسيما الأسبانية وذلك من خلال عناصرها اللونية.

ويأتى تحت هذا النوع أيضاً تصميم الأفرع النباتية الغليظة التى تقسم البلاطة إلى أربعة أجزاء متقابلة بداخل كل منهم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٤)، ونرى ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٩)، وكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦). وجاءت عناصر هذا التصميم تتبع التأثيرات الأسبانية، من حيث طريقة تنفيذ هذه العناصر أو

الألوان المستخدمة فى التصميم(١)، علاوة على ذلك نرى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التـــى تتخذ أشكال أنصاف المراوح النخيلة التى تخرج من وردة مركزية (شكل رقـم ١٢٦)، ويوجـد بكسوة قبة أبو النضر شنتا (لوحة رقم ١٩٢).

وتوجد بلاطات هذا النوع بصورة منتشرة بعمائر الشمال الإفريقى، فنرى البلاطـــات التى تحمل تصميم ورقة الساز المركبة والمسننة فى كسوة قصر أحمد باى(٢). وأيـضا فـــى كسوة حوائط قصر بارود(٣). كما نرى تصميم الورقة المخروطية التى بداخلها فرعـــا نباتيـــا ببلاطات محفوظة فى متحف الآثار والفنون بالجزائر، وفى كسوة قصر أحمد باي بقـسنطينة وأيضاً فى متحف الخزف بتونس(٤)، وكذلك تضم كسوة ضريح ومسجد سيدى عبد الـرحمن بالجزائر بلاطات تحمل كل من التصميمين. كما نرى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التى تقسم التصميم إلى أربعة أجزاء بكسوة مسجد سيدى محمد ببلكور(٥).

٢- التجميعات واللوحات الزخرفية:

انتشرت بلاطات هذا النوع بصورة كبيرة مقارنة بالبلاطات المنفردة، ويرجـع ذلـك لتمتع هذا النوع من البلاطات بتوازن جمالى وشكل فنى عنه عما تتمتع به البلاطات المنفردة، علاوة على أن التصميم الواحد منه يغطى مساحة أكبر مما يشغله التصميم علـــى البلاطـــات المنفردة لذا قدر لهذا النوع الانتشار والتنوع. وتنقسم بلاطات هذا النوع إلى قـسمين، الأول يتألف من التجميعات الزخرفية التى تتكون من أربع بلاطات، والثانى عبارة عن اللوحات التى تمثل موضوعاً زخرفياً سواء كان نباتياً خالصاً أو تشترك معه عناصـــر زخرفيـــة أخـــرى، كالوحدات المعمارية، أو العناصر الهندسية. وسنتناول كل قسم من هذين القسمين بالدراســـة، وذلك كما يلى:

---

(١) Islamic Karamik: Hetjens Musaum. Dűsselderf. Berlin. P. 493.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢١، ص ٣٦٥.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٩، ص ٣٦٩.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٤٥، ص ٤٧٦.

(٥) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٨، ص ٣٦٨.

أ- التجميعات الزخرفية:

تتكون هذه التجميعات من اتحاد أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنهم في النهاية مربع يحوى بداخله تصميماً زخرفياً متكاملاً، يتألف من حلية مركزية يتفرع منها أربع وحدات نباتية، بحيث تشغل كل وحدة منهم حيز بلاطة كاملة من البلاطات الأربعة. وترتبط هذه التجميعات مع بعضها البعض من خلال حليات أو عناصر زخرفية ثانوية تشغل أواسط هذه التجميعات فيما بين التحام البلاطات مع بعضها البعض. ومما يجدر ذكره أن البلاطات المكونة لهذه التجميعات تحمل نفس الوحدة الزخرفية، إلا انه عن طريق وضع البلاطات بطريقة معينة يتم اندماج هذه الوحدات الأربعة.

من أبرز وأشهر هذه التجميعات التى ظهرت بكسوة عمائر الوجه البحرى بمصر هى تلك التجميعة التى تحمل أزهار القرنفل التى تارة نجدها تتجه نحو داخل التصميم وتارة أخرى تتجه نحو الخارج (شكل رقم ٢). وتظهر هذه التجميعة فى كسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣، ٢١)، وذلك بالمقاس الصغير ١٠x١٠سم. كما تظهر بمقاس ٢٤x٢٤سم، وذلك بنفس كسوة المسجد أعلى المحراب. ونجدها بالمقاس الصغير فى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٦٨، ٧٣). وفى كسوة قبة عبد الله المرشدى (لوحة رقم ١٣٨، ١٣٩). وكذلك فى كسوة قبة عبد الوهاب بن مخلوف (لوحة ر قم ١٤١، ١٤٣، ١٤٤). وكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٨٢). وأيضاً فى كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١).

كما نرى تجميعة الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من حلية دائرية مركزية، ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة نصلية (شكل رقم ٢٤)، وتوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٨، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٧، ٥٩)، وأيضاً كسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٦٧)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٩٨، ٢٠٢). وجدير بالذكر أن هذا التصميم قد نفذ بكاملة على بلاطات منفردة، وهو ما نراه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (شكل رقم ٢٩)(لوحة رقم ٣٤).

كذلك نرى تصميم الأوراق الكأسية الشكل التى تخرج من حلية دائرية وسطى وينبثق منها أزهار بسيطة (شكل رقم ٦٣)، والذى يوجد بكسوة واجهات بعض الأكتاف البارزة بمسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ١٠٣، ١٣٠).

وقد انتشرت هذه التصميمات على العديد من عمائر الشمال الإفريقى، فنرى تصميم أزهار القرنفل فى كسوة قصر باردو وفى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر[١]. كما يظهر تصميم الأوراق المركبة التى يتقاطع معها أوراق نصلية بكسوة قصر باردو وقصر عزيزة بالجزائر[٢]. وكذلك تصميم الأوراق الكأسية التى تحصر بينها أزهار بسيطة يوجد فى متحف باردو بتونس، وبكسوة قصر باردو، وجامع سيدي الأخضر[٣].

ب- اللوحات الزخرفية:

جاء هذا النوع كتأثير مباشر بالأسلوب العثمانى وهو عبارة عن عدة بلاطات تشترك مع بعضها البعض لتؤلف لوحة زخرفية. وكان يتم تنفيذ هذه اللوحات عن طريق رسم الموضوع الزخرفى على قطعة من الورق وذلك بعد تحديد المساحة المراد تزينها، ثم تقطع هذا الرسم إلى قطع متساوية يتخذ كل منهم شكل مربع، ليتم تنفيذه على البلاطات الخزفية بعد ترقيم وتحديد اتجاه كل بلاطة، وبعد انتهاء الصناعة يتم لصق كل بلاطة فى مكانها المحدد كما جاء بالتصميم الورقى.

هذا ويمكن تقسيم اللوحات الزخرفية ذات الطابع النباتى، والتى تضمنتها كسوة بعض العمائر بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى إلى قسمين، وذلك تبعاً لعدد البلاطات وأيضاً تبعاً للتصميم العام، فالقسم الأول يتألف من لوحات صغيرة بسيطة التصميم، والثانى يتألف من لوحات كبيرة معقدة التصميم. وجاءت البلاطات بكل منهما بمقاس ١٠x١٠سم.

بالنسبة **للنوع الأول** فجاء يتكون من ست بلاطات ويتضمن تصميم العقد المفصص الذى يرتكز على عمودين ويأتى أسفله زهرية ترتكز على فرعين نباتيين، يعلوها ورقة نباتية كبيرة مخروطية الشكل (شكل رقم ٦٤). ونرى هذا النوع بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجي فى معظم واجهات الأكتاف المعمارية البارزة (لوحة رقم ٩٣، ١٠٣، ١٢٦، ١٣٠).

أما **النوع الثانى** فيتكون من خمسين بلاطة أو أكثر، وتوجد لوحات هذا النوع بكسوة مسجد الحاج عبد الباقى جوربجي. ويحتوى على ثلاثة أشكال زخرفية. الأول يتكون من

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٣٠، ص ٢٦٩.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٩، ص ٣٦٤.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٨.

خمسين بلاطة ويتألف تصميمه من الزهرية الوسطى الكمثرية الشكل التى ترتكز على قاعدتين مستقيمتين ويخرج منها مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية المتشابكة والمتداخلة مع بعضها البعض، ويحصرها عقد ثلاثى يعلو قمته هلال، ويزخرف كوشته أفرع وأوراق نباتية، ويرتكز على عمودين منفذين بالأوراق النباتية (شكل رقم ٥٥)، ويشغل كسوة المحراب بهذا المسجد، وأيضاً معظم اللوحات الزخرفية التى توجد بكسوة الجدران (لوحة رقم ٨٢، ٨٤، ٨٩، ١١٠، ١١٢، ١٢١، ١٢٢).

أما الشكل الثانى فيتطابق كلياً مع الشكل الأول فيما عدا أشكال الزخارف التى نفذت ببدن الزهرية حيث جاءت هنا فى صورة عقود صغيرة نصف دائرية (لوحة رقم ٤٨)، ويوجد نموذج واحد منه فقط بهذه الكسوة (لوحة رقم ٩٢). وبالنسبة للشكل الثالث والأخير فيتكون من ستين بلاطة، وجاء تصميمه أبسط من الشكلين السابقين حيث اقتصر على زهرية بسيطة ترتكز على قاعدة مستقيمة مقامة على أفرع نباتية ويخرج من الزهرية فرعا نباتيا ينتهى بشكل الهلال ويتفرع منه مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية المتشابكة (شكل رقم ٥٩)(لوحة رقم ٩١)، وتحتوى كسوة هذا المسجد على نموذج واحد فقط منه.

ومما يجدر ذكره أن هذه اللوحات تنتشر بالمدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقى أيضاً، حيث توجد لوحات متطابقة مع هذه النماذج فى الكسوة الخزفية بقصر باردو، وكذلك عدة لوحات فى متحف باردو، وأيضاً فى الكسوة الخزفية بدار السطارى والتى تحمل توقيع غير مكتمل يتضمن اسم السبع[١]، و بكسوة دار جلوى بتونس، و بزاوية سيدى الصاحب بالقيروان[٢].

ثانياً: الزخارف الهندسية:

تميزت المدرسة المحلية باستخدام العناصر الزخرفية الهندسية بكثافة كبيرة، حيث نجدها منتشرة على معظم منتجاتها من البلاطات الخزفية بصورة أكبر وأكثر وضوحاً من العناصر الزخرفية النباتية. ومما لاشك فيه أن ذلك يرجع إلى الموروث الثقافى للخزافين

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٨٨.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٩٠.

المغاربة، وأيضاً لسهولة ويسر تنفيذ هذه العناصر بجودة وإتقان يفوق تنفيذ العناصر النباتية ولاسيما التجميعات الدقيقة منها، وذلك بالنسبة للخزافين الجدد الذين عملوا بالمدرسة المحلية.

لذا فقد امتازت بلاطات الزليج بهذه المدرسة بتصميماتها الهندسية، حيث تلعب عناصرها دوراً هاماً وبارزاً فى تشكيل خصائص هذه المدرسة، وهو نفس الدور الذى تلعبه الزخارف النباتية بالنسبة للمدرسة التركية العثمانية. وقد تنوعت هذه الزخارف وجاءت بصور مختلفة فتارة نجدها جاءت على بلاطات منفردة، وأخرى نجدها تشغل تجميعات تتكون من أربع بلاطات. كما نجدها منفذه بصورة مستقلة، وأيضاً تظهر مشتركة مع العناصر الزخرفية الأخرى ولاسيما النباتية منها. ونتيجة لهذا التشابك رأيت تقسيم هذه الزخارف على قسمين، الأول يتألف من الزخارف الهندسية المرسومة بشكل مستقل دون وجود أية عناصر أخرى معها. أما الثانى فيتكون من العناصر الهندسية التى تشترك مع بعض العناصر الأخرى ولاسيما العناصر النباتية والتى تأتى فى المركز الثانى بعد العناصر الهندسية الرئيسية.

١- الزخارف الهندسية المستقلة (القائمة بذاتها):

جاءت التصميمات الهندسية المستقلة محدودة إلى حد ما وذلك بالمقارنة مع نظيرتها التى تشترك مع عناصر زخرفية أخرى. ويتمحور هذا النوع من الزخارف فى أربعة نماذج زخرفية ظهرت بمجموعة البلاطات الخزفية التى تناولناها خلال هذه الدراسة، وتتمثل هذه النماذج فى تصميم الأطباق النجمية، وتصميم الشرفات المتدرجة، وتصميم الشكل السداسي المتداخل مع المعين، وتصميم الأشرطة الملتفة حول بعضها البعض.

بالنسبة **لنموذج الأطباق النجمية** فهو لا يمثل عنصراً وليداً خاصا بهذه الفترة بل نجده قبل ذلك، فقد ظهر بصورة واسعة فى بلاطات الزليج المفصص قبل القرن السادس عشر الميلادى، ونراها بصفة خاصة فى المآذن التى تعود للقرن الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ثم تحولت بعد ذلك إلى بلاطات الزليج المنتشرة بصورة كبير بالشمال الإفريقى[1]. وقد امتازت بلاطات الزليج التى تحمل هذا التصميم بالتنوع والتباين فى التصميم العام للأطباق النجمية وأيضاً فى مقاسات البلاطات التى نفذت عليها هذه التصميمات.

---

(1) Ricard (p): Pour Comprendre l'Art Musulman dans l'Afrique du Nord et en. Espagne. Hachette. Paris 1924. P.157.

يظهر تصميم الطبق النجمى ذى الثمانية أضلاع الذى يحيط بـه الأشـكال منكـسرة الأضلاع (شكل رقم ١٠٢)، وذلك على بلاطة واحدة مربعة الشكل مقاس ٢٤x ٢٤سم. ويوجـد فى كسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩)، وكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢٢٤).

أما زخرفة الطبق النجمي ذى الثماني كندات (شكل رقم ١٤)، الذى يأتى على تجميعـة تتألف من أربع بلاطات مربعة مقاس كل منهم ١٠x١٠سم، ونرى ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٩). وأيضاً نرى تصميم الطبق النجمى ذى الثمانية أضـلاع بـداخل شكل رباعى والذى يتكون من تجميعة من أربع بلاطات (شكل رقم ٣). ويظهر بكسوة مـسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٨)، وكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٠)، وفى كسوة قبة علـي المحلى (لوحة رقم ٢١٤).

كما يوجد تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). والذى يعد مـن أكثر وأوسع أشكال الأطباق النجمية انتشارا على البلاطات الخزفيـة التـى تـزين العمـائر موضوع الدراسة، والذى وجد على نوعين من البلاطات، الأول يتكون من بلاطة واحدة فقط ويوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة بكسوة المحراب (لوحة رقم ٨٠)، وبكسوة منـزل علـوان (لوحة رقم ٢٠٧، ٢٠٩). أما الثانى فيتكون من تجميعة تتألف من أربع بلاطات ويظهر بمعظـم كسوات عمائر الوجه البحرى، فيوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٥، ٨، ٢٤). وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٦٧، ٧٤). وأيضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٢)، وقبة عبد الوهاب بن مخلوف (لوحة رقم ١٤١، ١٤٢)، وكذلك قبة على المحلى (لوحة رقم ١٨٢)، وقبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٧، ١٩٠، ١٩١، ١٩٨).

كما يظهر تصميم الأطباق النجمية بمختلف أشكالها وخاصة تصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعا على العديد من العمائر المتنوعة بالقاهرة، وهو ما نراه بكثافة فـى كـسوة منزل زينب خاتون ١١٢٥ هـ / ١٧١٣ م. كما يظهر بانتشار واسع فـى عمـائر الـشمال الإفريقى فنراه فى كسوة قصر بارود بالجزائر، وكسوة جامع سيدى الأخضر، وجامع سـوق الغزال، وأيضا فى دار عزيزة، وصحن الجامع الكبير بقسنطينة[1].

---

(1) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٢٥٦.

أما **نموذج الشرافات** والذى يمكن إدراج تصميماته المتنوعة تبعاً لهذا النوع من الزخارف، فقد تتضمن عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى ثلاثة تصميمات من هذه الشرافات، وتستخدم هذه الشرافات عادة بالإضافة إلى الناحية الفنية كناحية وظيفية، بحيث تستخدم كنهايات زخرفية للكسوات الخزفية، أو كأطر لهذه التجميعات. بالنسبة للتصميم الأول يتمثل فى تصميم الورقة الخماسية المحصورة بين ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ٥٠)، ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٨٠، ١١٢، ١٢٢). وفى كسوة منزل القناديلى (لوحة رقم ٢٠٣). أما التصميم الثانى فيأتى على غرار التصميم الأول ويتألف من الورقة المهشرة التى تنحصر بين ورقة نباتية ثلاثية مهشرة (شكل رقم ٤٧). وتوجد بكسوة مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى(لوحة رقم ٩٤، ٩٨، ١٠٢، ١٠٧). أما بالنسبة للتصميم الثالث من هذه الشرفات فيتألف من هيئة الهرم المدرج الذى يرتكز على قاعدة مستقيمة (شكل رقم ٢٣). ويظهر فقط فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٩، ٢٠).

أما **نموذج الشكل السداسي** فقد استخدم كإطار للتجميعات الزخرفية المختلفة، ويتألف من الشكل السداسي المتداخل مع الشكل المعين (شكل رقم ٥)، ويظهر أيضاً بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢، ٤، ٢٢، ٢٨، ٨٤). مما هو جدير بالذكر أن نفس هذا التصميم الزخرفى يظهر ببعض عمائر القاهرة، حيث يوجد ببعض البلاطات الخزفية التى تزين كسوة مدخل مسجد المؤيد شيخ ٨٢٣ هـ / ١٤٢٠م. كما يوجد هذا التصميم ببعض عمائر الشمال الإفريقى ومنها البلاطات الخزفية بكسوة منزل عزيزة بالجزائر[1].

وبالنسبة **لنموذج الأشرطة المتداخلة** فيستخدم هو الأخر كأطر خارجية تحيط بالتجميعات الخزفية المختلفة، وبالرغم من هذا نجده يعد التصميم الهندسى المستقل الوحيد الذى جاء فى صورة تجميعة من أربع بلاطات وليس على بلاطات منفردة تتخذ شريطا أفقيا أو رأسيا، حيث قام الفنان باستخدام زخارفه وتكيفها لتبدو وكأنها تجميعة مستقلة بذاتها. ويتألف من الأشرطة الغليظة التى تلتف حول بعضها البعض فى هيئة ضفائر وتحصر بينها أشكال دوائر بسيطة (شكل رقم ٤٣)، ويوجد مثال وحيد فقط لهذا التصميم وهو الذى نراه فى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١). ونلاحظ التأثر بالأساليب الأوروبية وخاصة الأسبانية التى ظهرت بهذا التصميم من خلال غلظة رسوم العناصر، وأيضاً من حيث الألوان المستخدمة فيه التى جاءت متشابة إلى حد كبير مع العناصر اللونية بتصميم الورقة

---

(1) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٨.

المخروطية التى تضم بداخلها أزهار القرنفل (شكل رقم ٦٢)(لوحة رقم ١١٩). والتى تخضع هى الأخرى لنفس التأثيرات الأسبانية. ويوجد مثل هذا التصميم فى متحف الآثار القديمة والفنون بالجزائر[١]، وأيضاً بكسوة الحنايا الركنية بقباب الدور الأول بمنزل عزيزة بالجزائر[٢].

٢- الزخارف الهندسية المشتركة مع العناصر النباتية:

يأتى هذا النوع من الزخارف الهندسية فى المرتبة الثانية بعد الزخارف الهندسية المستقلة، وبالرغم من ذلك كانت له الغلبة والانتشار بصورة أكبر مما نجدها بالزخارف الهندسية المستقلة. وتظهر العناصر الهندسية بهذا النوع كعنصر رئيسى يشترك معه عناصر أخرى ولاسيما العناصر النباتية التى تأتى فى درجة ثانوية بعد العناصر الهندسية أو فى بعض الأحيان تتشارك معه نفس الأهمية الزخرفية. وقد تنوعت الإشكال الهندسية بهذا النوع وتداخلت مع بعضها البعض حيث يمكن أن نجد أكثر من عنصر بنفس التصميم الواحد، مما جعل هذا النوع من الزخارف يمتاز بالتنوع الكبير الذى نتج عنه هذا الانتشار الواسع. وقد جاءت هذه العناصر تتألف من الدوائر بأشكالها، والخطوط بأنواعها، علاوة على الأشكال الهندسية من الشكل المربع، والمعين، والشكل السداسي، والشكل المثمن، وغيرها. ومن أهم الأشكال الهندسية التى تظهر بتصميمات هذا النوع هى:

استخدمت الخطوط المستقيمة فى تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التى تحصر فيما بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويظهر هذا التصميم بكثرة. فنراه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٨). وبكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٢١، ١٢٦)، وبكسوة منزل القناديلى (لوحة رقم ٢٠٣).

أما عنصر الدائرة بأشكال متعددة فمنها الدوائر الصريحة سواء الصغيرة الحجم أو الكبيرة الحجم، ومنها ما جاء صريح أخر جاء فى صورة دوائر مفصصة. ومن أبرز التصميمات التى ظهرت بها هذه الدوائر تصميم الدوائر المركزية المفصصة المتتالية التى تضم بداخلها وردة نباتية بسيطة (شكل رقم ٦)، ويوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١)، وفى كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩). وجدير بالذكر أن هذا التصميم يظهر على

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٣، ص ٣٦٦.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٦، ص ٣٦٧.

بلاطات منفردة إضافة إلى هذه التجميعات التى تتكون من أربع بلاطات، وهو ما نجده بكسوة محراب مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢٩).

كما يستخدم عنصر الدوائر كتصميم أخر يتبادل مع التصميم الرئيسى وتظهر فى صورة دوائر صريحة متماسة تضم بداخلها شكل نباتى بسيط، وذلك فى المعينات المقعرة الأضلاع (شكل رقم ١٣)، ويظهر ذلك بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٩٨)، وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٩، ٦٣)، وفى كسوة قبة عبد الله المرشدى (لوحة رقم ١٣٩)، وكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣، ١٧٨)، وأيضاً فى كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٨، ١٩٣)، وكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢١٢)، وفى كسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

وقد تم استخدام عنصر الدائرة بنفس هذا النمط فى تصميم الشكل المثمن المقعر والمهشر الأضلاع الذى يضم بداخله وردة رباعية (شكل رقم ٢١، ٣٥، ١٣٩، ١٤٠)، حيث جاءت الدائرة كتصميم ثانى ينتج عن تكرار التصميم الأول، وتضم الدائرة بداخلها زخارف نباتية بسيطة، ويظهر ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠)، وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٨، ١٩٣، ٢٠١)، وكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

كما استخدمت هذه الدوائر بشكل بسيط بحيث تشغل أماكن التقاء بلاطات التجميعات وذلك فى صورة دوائر صريحة صغيرة نسبياً، ويظهر ذلك فى تصميم الأوراق النباتية المركبة التى تتقاطع معها أوراق نصلية (شكل رقم ٢٤)، حيث تظهر كحلية وسطى فى مركز التجميعة، كما تظهر فيما بين التقاء التجميعات مع بعضها البعض. ويوجد ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٨١، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٩)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ٢٠٢).

وتم استخدامها بنفس هذا الأسلوب فى تصميم الشكل الهندسى المتعامد الذى يلتف حوله مجموعة من الأشكال السداسية (شكل رقم ١٦)، حيث شغلت مركز الشكل الهندسى المتقاطع. ويظهر ذلك فى كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٢)، وكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٥). وبكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣). كما نرى نفس هذا الاستخدام فى تصميم الأشكال القلبية (شكل رقم ٧، ١٧، ٢٥)، حيث جاءت فى مركز التصميم وتخرج منها العناصر

النباتية التى تتخذ هيئة القلب. ويوجد ذلك فى كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٢، ١٦). وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧٠).

أما الشكل المربع فقد استخدم فى تصميم المربعين المتداخلين فى هيئة نجمية، ويضما وردة متعددة البتلات بداخليهما (شكل رقم ٤)، ويظهر فى كسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣، ٤، ٣٣، ٤٠). كما استخدم أيضاً فى تصميم الأشكال المربعة التى تحصر بينها أشكال سداسية وتضم بداخلها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٤٤)، كما يظهر ذلك بكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١).

وقد استخدم الشكل المعين سواء كتصميم رئيسي وذلك فى تكوين المعين المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ١٣)، والذى ظهر بصورة واسعة وكبيرة ببلاطات الوجه البحرى بمصر حيث يوجد بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى، ومسجد دومقسيس، وقبة عبد الله المرشدى، وقبة علي المحلى، وقبة أبو النضر شتا، ومنزل علوان، وكسوة منزل الميزونى. كما نجده أيضاً فى مركز تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التى تحصر فيما بينها أشكال هندسية (شكل رقم ٣٢)، ويظهر فى مركز التكوين ويضم بداخله زخارف نباتية بسيطة، ويوجد بكسوة كل من مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد عبد الباقى جوربجى، ومنزل القناديلى.

كما تم استخدام الأشكال السداسية التى تظهر بأشكال مختلفة الأحجام، فتوجد فى تصميم المربعات التى تلتف حولها هذه الأشكال السداسية (شكل رقم ٤٤)، والذى يأتى بحجم متوسط رأسي الشكل يضم بداخله زخارف نباتية. ويظهر ذلك فى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١). وهو ما ينطبق أيضاً على تصميم الشكل السداسى الذى يلتف حول الشكل المتعامد (شكل رقم ١٦)، والذى يظهر بنفس الهيئة السابقة ويضم بداخله شكل نباتى بسيط. بينما يظهر الشكل السداسى فى التصميم الثانى الذى ينتج من استمرار هذا التصميم المتعامد بحجم كبير يضم بداخله زخارف نباتية، ويظهر ذلك بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٢)، وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٥). وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣).

ونرى استخدام الشكل المثمن بصورة كبيرة ومتنوعة، فقد ظهر بشكل رئيسى فى عدة تصميمات تكاد تكون كلها متطابقة إلا فى عناصر ثانوية من التصميمات الثلاث، وجاءت أضلاع المثمن متبادلة ما بين الأضلاع المقوسة والمهشرة، وتضم هذه الأشكال عناصر نباتية

بداخلها (شكل رقم ٢١، ٣٥، ١٣٩، ١٤٠). وتظهر هذه التصميمات فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٨، ١٩٣، ٢٠١)، وبكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

ويتضح من التصميمات المتعددة لهذا الشكل المثمن مقدار التأثير الأسبانى بها الذى يظهر من خلال التصميم العام وأيضاً من خلال العناصر الزخرفية واللونية، حيث تكاد تكون هذه التصميمات منقولة نقلاً حرفياً من نماذج أسبانية[1]. مما يؤكد انتشار التأثيرات الأوروبية بالمدرسة المحلية خلال هذه الفترة، كما يؤكد اشتراك الصناع المغاربة الذين كانوا أكثر إطلاعاً وتأثراً بهذه المؤثرات الأوروبية وخاصة الأسبانية نتيجة قرب الموقع الجغرافى وسهولة التبادل بكل كلاً من الطرفين.

كما يظهر الشكل المثمن فى صورة زخرفية، وذلك فى تصميم المثمن المقعرة الأضلاع الذى يأطره فرعا نباتيا خارجى ويضم بداخله زهرة كبيرة تشبه زهرة دوار الشمس (لوحة رقم ١٠)، وقد قدر لهذا التصميم أن ينتشر انتشاراً كبيراً على كافة جدران أغلب عمائر الوجه البحرى خلال العصر العثمانى، حيث نجد هذا التصميم فى كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٢، ١٤)، وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٨، ٦٢، ٧٦)، وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٦٧، ١٧٨)، وكذلك كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٩٧، ١٩٩)، وفى كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٢). كما يظهر أيضاً على كثير من جدران عمائر القاهرة ومنه الكسوة الخزفية بمنزل زينب خاتون.

وتم استخدام الشكل المتعامد فى التصميم الهندسى المتداخل الذى يضم العديد من الأشكال الهندسية التى تأتى حول الشكل المتعامد الأوسط (شكل رقم ١٦)، حيث يوجد فى صورة مستطيلين متعامدين يشغل مركز تقاطعهما دائرة صغيرة، ويوجد هذا التصميم فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٢)، وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٥). وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣).

ويتبع هذا النوع من الزخارف الهندسية تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويستخدم هذا التصميم كأطر خارجية،

---

(1) Islamisch Karamik: : Hetjens Musaum. Dűsselderf, P.493.

ونجده فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٨، ١٣، ١٥، ٣١)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٧، ٤٨)، وبكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٠، ١٥٢)، وبكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣، ١٧٨)، وفى كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩).

وتوجد أمثلة عديدة لهذه النماذج والتصميمات الزخرفية بالشمال الإفريقى، حيث نرى الكثير من هذه التكوينات بالجزائر وذلك فى كسوة قصر باردو، وقصر حيدره، وبضريح سيدى عبد الرحمن، وبمنزل عزيزة بنت الباي. كما توجد نماذج متطابقة لها فى منزل حسن، ومتحف باردو بتونس[١].

ثالثاً: الزخارف الكتابية:

بالرغم من الدور الهام الذى تلعبه الكتابات العربية بالنسبة للآثار الإسلامية على مر العصور وذلك منذ نشأه هذه الكتابات وتطورها، والمتمثل فى دور الخط العربى بأنواعه المتنوعة والمتباينة فى إثراء الناحية الفنية الزخرفية بمختلف مجالات الآثار الإسلامية، نجد أن البلاطات الخزفية بمصر التى ترجع للعصر العثمانى تمتاز بصفة بقلة الكتابات وندرتها[٢].

ينطبق ذلك على البلاطات الخزفية التى تزين عمائر الوجه البحرى بمصر خلال هذا العصر، حيث اقتصرت هذه الكتابات على توقيع الصانع مسعود السبع الموجود على بلاطة واحدة مربعة بمقاس ١٥x ١٥سم، والتى توجد أسفل العقد المدائنى الذى يتوج فتحة باب الدخول لمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (شكل رقم ٥٢)(لوحة رقم ٨١). وتظهر بالخط النسخ بصورة ركيكة، ولعل هذا عائد إلى كون الموقع على هذه البلاطة ليس خطاطاً بل هو صانع لا يرقى لمستوى الخطاطين اللذين يقومون بالتدوين على التحف المختلفة، وأيضاً يرجع ذلك إلى المساحة المحدودة المتروكة لهذا النص الكتابى.

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٥- ٩٥.

(٢) من النماذج النادرة لهذه البلاطات نص تأسيس سبيل إبراهيم بن أدم المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وذلك تحت سجل رقم ١٣٩٤٨، والمؤرخ بسنة ٩٩٨هـ، ويتكون من ست بلاطات علية الكتابة فى سطرين باللون الأبيض على أرضية بيضاء.

ثالثاً: المدرسة الأوروبية:

تختلف المنتجات الخزفية التى تتبع الأسلوب الأوربى وخاصة البلاطات، عن مثيلتها التى تنتمي إلى الأسلوب التركي العثمانى، وأيضاً تلك التى تتبع الأسلوب المغربى الأندلسى، ويبرز هذا الاختلاف في كل من الأسلوب الصناعي الذى اعتمد الصانع فيه على وضع البلاطات في الأفران أثناء عملية الحرق على سمكها وهو الأسلوب الذى دخل الى مصانع انتاج الخزف العربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادى حين أدخلت الطرف الصناعية الأوربية(١), وهو ما جعل الثلاث نقاط المعروفة باسم رجل الديك والناتجة عن عملية الحرق تختفى من على البلاطات الخزفية فى تلك الفترة.

وقد أهتم الفنان الأوروبى أهتماما كبيرا بالناحية الزخرفية على حساب الجانب الواقعي، الذى قد سبق ورأيناه فى منتجات المدرسة العثمانية وأيضاً فى المدرسة المغربية الأندلسية فى عصرها الذهبى بعد اندماج أسلوبها الأصيل مع الأسلوب العثمانى التركى. ويتضح مقدار هذا الاهتمام لدى الفنان الأوروبى من خلال العناصر الزخرفية النباتية وأيضا الهندسية، وأسلوب تنفيذ كل منهم، كذلك تتضح مؤثرات عصر النهضة من خلال المناظر التصويرية التى اشتهرت بها منتجات الخزف الأوربى بما تتضمنه من رسوم طيور وحيوانات، وأيضا مناظر طبيعية سفن شراعية، وتعدد مراكز انتاج هذه البلاطات سواء فى أسبانيا أو البرتغال أو ايطاليا أو هولندا(٢).

وقد انتشرت صناعة الخزف بمعظم دول أوروبا آنذاك، وأصبحت البلاطات الخزفية تنتج فى كثير من هذه الدول. ومن أهم مراكز الإنتاج الأوروبية فى تلك الفترة نجدها فى صقلية ونابولى وروما وجنوة في ايطاليا، وفى مدينة دلفت وروتردام بهولندا، وأيضاً بالمدن الكبرى بأسبانيا التى اشتهر إنتاجها من البلاطات الخزفية بصورة كبيرة وشاع استخدامه بكثرة فى العديد من العمائر سواء بداخل أسبانيا أو خارجها(٣).

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) Anne Berendsen and others: Tiles A General rlistory Trans. By Janet Seligman New Yourk. The Viking Press 1967,P.70.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢١- ١٧٤.

ومما لا شك فيه أن المنتجات الخزفية الأوروبية قد أثرت على مراكز إنتاج الخزف فى العالم الإسلامى، حيث عملت هذه المركز على تقليد الزخارف الأوروبية وذلك فى محاولة منها للحفاظ على إستمرارية إنتاجها الذى بدأ يتأثر بغزو المنتجات الخزفية الأوروبية لأسواق العالم العربى الإسلامى، وذلك منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادى وأوائل القرن التاسع عشر الميلادى(١)، ونرى ذلك واضحاً فى زخارف الفخار التركى المتأخر التى تأثرت بشكل كبير بزخارف الخزف الأوروبى وخاصة خزف إيطاليا(٢)، وكذا قد غزت هذه البلاطات المغرب العربى كما يتضح ذلك من خلال المبانى التى تزخر بها فى الجزائر وتونس وطرابلس ومصر(٣).

لذا توجب علينا إلقاء نظرة عامة على أهم هذه المراكز التى لها صلة مباشرة بمجموعة البلاطات موضوع الدراسة لمعرفة شخصية كل منها والسمات المميزة لها، وذلك للتعرف بصورة اكبر وأوضح على التأثيرات التى انعكست على بعض نماذج البلاطات التى تخللت كسوات العمائر العثمانية بالوجه البحرى بمصر سواء كانت هذه البلاطات أوروبية المنشأ أو كانت تحمل تأثيرات مباشرة من الأسلوب الأوروبى.

دلفت(٤):

تعد هذه المدينة منذ القرن السادس عشر الميلادى/ الثانى عشر الهجرى من أكبر المراكز الصناعية وأكثرها إنتاجاً فى أوروبا، وقد بدأ إنتاج البلاطات الخزفية بهذه المدينة خلال هذا القرن معتمداً على الأسلوب الصناعى والزخرفى الإيطالى(٥). وقد لعبت التجارة البحرية بهولندا دوراً فعالا وبالغ الأهمية بالنسبة لهذه الصناعة، فقد ساعدت على انتشار منتجات مدينة دلفت بصورة كبيرة فى معظم دول ومدن أوروبا وأيضا خارجها، ذلك

---

(١) عبد العزيز محمود الاعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦١.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٨٩.

(٤) دلفت اسمها الأصلى هو "ديلف".. وهو اسم أقدم قناة مائية فى هولندا ويعنى "خروج المعدن من باطن الأرض" فى إشارة واضحة إلى المعادن الموجودة فى رحم أرض هذه المدينة التى يطلق عليها بالهولندية اسم مدينة الأمراء "برنس ستاد" فيما يطلق عليها البعض اسم مدينة الذهب الأزرق. انظر شبكة المعلومات الدولية بموقع: www.aljesr.nl/hollanda.com

(٥) Garnier (E): Dictionnaire de la Céramique L'librairie de l'art. Paris, P 15.

بالإضافة إلى الدور الرئيسى للخزافين الهولنديين حيث بلغوا مكانة صناعية عالية الجودة وامتلكوا ناصية هذه الصناعة مما جعل منتجاتهم من البلاطات الخزفية تنتشر بجميع البلدان الأوروبية وأصبحت نموذجاً يحتذا به(١).

وقد مرت صناعة البلاطات بهذه المدينة بثلاث مراحل محورية(٢)، **الأولى** منهم تتمثل فى تقليد الطراز الإيطالى سواء من حيث الأسلوب الصناعى أو الزخرفى، ويشمل ذلك الفترة من أواخر القرن السادس عشر الميلادى إلى أوائل القرن السابع عشر الميلادى. أما المرحلة **الثانية** فتظهر خلال منتصف القرن السابع عشر الميلادى وتستمر إلى بداية القرن الثامن عشر الميلادى وتمتاز هذه المرحلة بتقليد الواقع والطبيعة الهولندية لاسيما رسم السفن الشراعية والمناظر الطبيعية الريفية. وجاءت المرحلة **الثالثة** تبدأ من منتصف القرن الثامن عشر الميلادى ويمتد إلى بداية القرن التاسع عشر الميلادى، ويمتاز بسيادة أسلوب الركوكو بمنتجاته.

وقد استمرت دلفت تعمل كمركز انتاج للخزف بصورة عامة، وذلك منذ بدايات القرن السادس عشر الميلادى، ثم ما لبثت أن اتجهت إلى التخصص فى صناعة المنتجات الخزفية وفقاً لأسلوب البروسلين الصينى(٣)، وتركت إنتاج البلاطات الخزفية لباقى المراكز الصناعية التى كانت منتشر بمعظم المدن الرئيسية وقتها ولاسيما مدينة روتردام(٤) التى أخذت شارة القيادة من دلفت فى انتاج هذا النوع من المنتجات الخزفية. ومما هو جدير بالذكر أن المنتجات الخزفية التى أنتجتها المراكز الصناعية المختلفة بهولندا تتشابه مع بعضها البعض بدرجة كبيرة سواء من حيث الأسلوب الصناعى أو الفنى وهو ما أوجد صعوبة بالغة فى التميز بين

---

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٤.

(٢) Harvard (H): Histoire de la fiancé delft. Paris 1878. P.103.

(٣) Lane (A): A Guide to the Collection of tile. Victoria and Albert museum, London 1962. P. 58.

(٤) تعد روتردام من المدن الصناعية الهامة التى أنتجت البلاطات الخزفية بهولندا، التى بدأ إنتاج الخزف بها منذ أوائل القرن السابع عشر الميلادى وأخذت أهميتها تزداد تدريجيا فى انتاج الخزف بأنواعه حتى بلغت ذروتها فى أواخر هذا القرن ولاسيما بعد أن تخلت مدينة دلفت عن انتاج البلاطات الخزفية آنذاك، وقد تأثرت مراكز انتاج هذه المدينة بأساليب عصر النهضة الأوروبية المتمثلة فى طراز الركوكو والباروك وذلك فى مراحل إنتاجها الأولى، ثم دخل عليها بعد ذلك تأثير البورسلين الصينى الذى اختصت به مدينة دلفت.

خصائص هذه البلاطات ومحاولة نسبة كل منها إلى مركز أنتاج بعينة طبقاً لهذه الخصائص(١).

وقد مارست مدينة دلفت تأثيراً قوياً على مراكز الإنتاج الصناعية فى المدن الأخرى بهولندا تجاوزتها إلى التأثير على المراكز الأوروبية بصفة عامة، لدرجة تسمية خرف بعض هذه البلدان باسم خزف دلفت نسبة إليها، ويرجع ذلك لجودة وعظم المنتجات الصناعية الخزفية بهذه المدينة من جهة، وانتقال الصناع بين المراكز المختلفة من جهة أخرى(٢). وقد ضمت هذه المدينة العديد من المراكز الصناعية التى كانت تزخر بالكثير من الصناع المهرة الذين قادو حركة الإنتاج بها نحو الرقى والتقدم، كما أسهموا بقدر كبير فى انتشار منتجات دلفت من البلاطات الخزفية بكافة مدن ودول أوروبا. وقد ضمت دلفت عددا كبيرا من الصناع المهرة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى وخاصة قبيل سنة ١٦٦٥ م. حيث بلغ عددهم قرابة الاثنين وخمسين معلماً، كما كان عدد المصانع بها فى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى ثمانية وعشرين مصنعاً(٣).

صقلية:

تعد هذه المدينة من أشهر المدن الصناعية فى إيطاليا، وتمتاز بتقاليدها الفنية التى ورثتها عن حكم المسلمين لها. وقد تأثرت فى بداية معرفتها وإنتاجها للخزف بعاملين رئيسيين، **الأول** يتمثل فى التيار الإيطالى الأوروبى الذى جاء من الشمال الإيطالى الذى كان يخضع للهيمنة الأوروبية، وقامت فيه بتقليد الأشكال والزخارف الأوروبية بصورة كاملة. أما العامل **الثانى** فيتمثل فى التيار الأسبانى الذى نشأ من خلال استقرار بعض الصناع الأسبان بها وقيامهم بتأسيس مراكز صناعية لهم بهذه المدينة تعتمد فى إنتاجها الخزفى على الأساليب الصناعية والزخرفية الأسبانية الموروثة لدى هؤلاء الصناع(٤).

وقد امتازت المنتجات الخزفية بهذه المدينة لاسيما البلاطات الخزفية بالإقبال على تصميمات الأزهار ذات الأحجام الكبيرة المنفذه باللون الأبيض والأصفر، وأيضاً رسوم الأوراق والفواكة المتعددة ذات الأحجام الكبيرة، وكان ذلك يتم باللون الأزرق الداكن بينما

---

(٥) Lane (A): A Guide to the Collection of tile, p. 80

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٨.

(٢) Harvard (H): Histoire de la fiancé delft, P.103.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٨.

العناصر الزخرفية جاءت باللون الأخضر والبنفسجى علاوة على الأزرق الفاتح، وتمثل هـذه الخصائص الصناعية والزخرفية سمات مميزة لمنتجات هذه المدينة وبصفة خاصة تلك التـى ترجع إلى القرن الثامن عشر الميلادى، وقد تمثلت الزخارف بمنتجات صقلية الخزفية فى كل من الزخارف الهندسية والنباتية والمراوح النخيلية(١).

ومما يجدر ذكره أن مجموعة البلاطات الخزفية التى تم إنتاجها بـالفترات المتـأخرة بمختلف المراكز الصناعية الإيطالية قد تراجع مستواها الزخرفى الذى كانت عليه خلال القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى، والتى كانت مرتبطة فيه بتقليـد الـصور الزيتية بشكل كبير. حيث تحولت ألوانها من الألوان الزاهية البراقة إلى تلك الألوان الباهتـة، كما نجد خلو الأرضية البيضاء من استخدام الزخارف المورقة واقتصرت فقط علـى اللـون الأبيض الباهت، ذلك علاوة على اختفاء الأوراق الثلاثية والكأسية وأيـضاً أوراق الأكنـتس المحورة وإحلال محلها سيقان نباتية ينبثق منها أوراق نباتية بسيطة مدببة. كما نجـد غلبـة التصميمات الهندسية وأخذها مساحة كبيرة على حساب مثيلتها النباتية، وقـد اعتمـدت هـذه التصميمات الهندسية على الدوائر والمربعات والمستطيلات غير المنتظمة وأيضاً الأشـرطة الأفقية أو الرأسية، ذلك مع ملاحظة تحجيم العناصر والتفاصيل الزخرفية والتى نـتج عنهـا وجود مساحات واسعة فى هذه البلاطات تخلو من العناصر الزخرفية المختلفة(٢).

وقد قامت معظم المراكز الصناعية التى تخصصت فـى إنتـاج الخـزف ولاسـيما البلاطات الخزفية بإنتاج أنواع خاصة من هذه البلاطات يتم تصنيعها خصيصاً لبلدان العـالم الإسلامى(٣). وبذلك قد خلت هذه البلاطات فى أغلبها من المناظر التصورية وخاصة تلك التى تحمل أشكال كائنات حية مثل الطيور والحيوانات، وهو ما يرجع بطبيعة احال إلى المعتقدات الدينية الإسلامية وكرهيتها للمناظر التصويرية مما نتج عنه عدم تقبل المسلين لها. ولعل هناك عامل آخر غاية فى الأهمية جعل مثل هذه المراكز الصانعية تخصص بعضا من إنتاجها للعالم الإسلامى ويتمثل ذلك العامل فى رغبة هذه المراكز فى زيادة توزيع منتجاتها وإيجاد أسـواق كبيرة لها قامت بمراعاة هذه المعايير فى البلاطات التى كانت تصنع للعالم الإسلامى آنـذاك، وهو بالفعل ما قد أتى أكلة وتحقق لهم حيث سادت البلاطات الأوروبية الصنع وغزت العـالم الإسلامى بمختلف أقطارة وخاصة خلال القرن التاسع عشر الميلادى.

---

(١) Champret (J): Repertoire de la Majolique. P.145.

(٢) Janneau (J): Les Arts du Feu. Presse Universitaire de Paris.1948, p. 42.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٨.

أما عن العناصر الزخرفية المستخدمة فى المدرسة الأوروبية والتى تضمنها البلاطات الخزفية التى جاءت بعمائر الوجه البحرى بمصر وتتبع الفترة موضوع الدراسة فقط اقتصرت على كل من الزخارف النباتية والزخارف الهندسية، حيث خلت هذه البلاطات التى تنتمى لهذا الطراز الأوروبى من وجود الزخارف الكتابة، ولعل ذلك يرجع فى الأساس إلى اختلاف اللغة بين كل من العالم العربى والإسلامى وبين اللغات الأوربية، كما ان هذه البلاطات لم تتضمن وجود أية توقيعات للصناع الأوروبيين. وهو على عكس السائد فى البلاطات الخزفية المنتجة للأسواق الأوروبية حيث نجد إن كثيرا من الفنانين الأوروبيين ولاسيما الهولنديين والإيطاليين قاموا بالتوقيع على كثير من منتجاتهم الخزفية التى تنتشر بالعديد من العمائر الأوروبية[1].

١ – الزخارف النباتية:

جاءت الزخارف النباتية الأوروبية مختلفة إلى حد كبير عن مثيلتها فى كل من المدرسة العثمانية التركية والمدرسة المغربية الأندلسية، ويظهر هذا الاختلاف فى العناصر الزخرفية النباتية ذاتها من جهة، والأسلوب الفنى المتبع فى تنفيذ هذه العناصر من جهة أخرى، والألوان المستخدمة فى تنفيذ هذه التصميمات من جهة ثالثة. وتمتاز الزخارف النباتية الخاضعة لهذا النوع بسمتين رأسيتين، **الأولى** تتمثل فى قلة البلاطات التى تحمل مثل هذه الزخارف النباتية بالمقارنة مع تلك التى تحمل عناصر زخرفية هندسية، **والثانية** أنها جاءت متطابقة مع بعض التصميمات والعناصر الزخرفية النباتية التى تتبع الطراز العثمانى التركى، وهو ما يظهر بوضوح فى تلك البلاطات التى صنعت خصيصاً للعالم العربى الإسلامى التى روعى فيها الذوق المنتشر والسائد لدى الغالبية العظمى من السكان فى ذلك الوقت. ويمكننا تتبع هذا الأسلوب من خلال محورين رئيسيين، **الأول** يتمثل فى مجموعة البلاطات التى تتبع المدرسة المحلية والتى ضمت تأثيرات مباشرة تتبع خصائص المدرسة الأوربية، **والثانى** يتألف من تلك البلاطات الأوروبية الصنع.

---

[1] عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٢، ١٢٥.

أولاً: البلاطات المحلية ذات التأثيرات الأوروبية:

بالنسبة للبلاطات المحلية الصنع والتى تظهر بها التأثيرات الأوروبية سواء الإيطالية أو الأسبانية وذلك من خلال أسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية التى غالباً مـا جـاءت تنتمـى للمدرسة العثمانية، فنجد هذه التصميمات قد ظهرت بصورة غير قليلة وذلـك علـى بعـض جدران عمائر الوجه البحرى السابق دراستها والتعرض لها والتى تم إيضاحها أثناء الحـديث عن العمائر التى توجد بها هذه النماذج. والتى تمتاز جميعها برسـم عناصـرها الزخرفيـة وخاصة النباتية منها بصورة غليظة، كما تمتاز هذه العناصر بالنهايات الطرفية المدببة، ذلـك إلى جانب طغيان الطابع الفنى الزخرفى على الناحية الواقعية الطبيعية. وبالنسبة للخطة اللونية فقد شاع استخدام الألوان التى جاءت بالنماذج الأصلية تارة وذلك مع فقدانها للحيويـة حيـث جاءت فى أغلبها باهتة لا تضاهى النماذج الأصلية، وتارة أخرى جاءت تعتمد علـى اللـون الأصفر البرتقالى واللون الأزرق بدرجاته، وكذلك اللون البنى.

ومن أمثلة هذه النماذج التجميعة الزخرفية التى قوامها الأوراق النباتية المركبة التـى يتقاطع معها أوراق نصلية (شكل رقم ٢٤)، وتوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقـم ١٨، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٧، ٥٩)، وأيضاً بكسوة قبة علـي المحلى (لوحة رقم ١٦٧)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقـم ١٨٩، ٢٠٢). وأيضاً التجميعـة التى تمثل الأوراق النباتية التى تتخذ هيئة قلبية ويخرج منها أنصاف مراوح نخيلية (شكل رقـم ٧)، والتى يتشابها معها كل من تجميعة الأوراق النباتية القلبية الشكل التى يخرج منها فرعان نباتيان صغيران (شكل رقم ١٧)، وأيضاً تجميعة الأوراق النباتية القلبية الشكل التى ينبثق مـن جانبيها أفرع نباتية صغيرة (شكل رقم ٢٥). وهو ما يظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانـة (لوحة رقم ١٢، ١٦). وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧٠).

أما أبرز هذه النماذج تتمثل فى تصميم اللوحات الزخرفية التى تعتمد علـى تـصميم الزهرية المنبثق منها أفرع نباتية حلزونية يتوجها عقد مفصص منفذ بالأفرع النباتية (شكل رقم ٥٥، ٥٩، ٦٠)، وتظهر بكثرة فى كسوة مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (لوحة رقـم ٨٩، ٩١، ٩٢)، حيث جاءت عناصرها الزخرفية منفذه بأسلوب الركوكو والباروك، كما أعتمد التصميم على تكرار أشكال الأوراق والأفرع النباتية بنفس الأسلوب تكراراً كثيراً متداخلاً. وأيضاً فى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التى تتقابل مع بعضها البعض وتحصر بينها زخـارف نباتيـة

بسيطة (شكل رقم ٣٤)، وتنتشر بكثرة فى كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦)، ويتـضح فيها التأثيرات الأسبانية بصورة كبيرة. وكذلك فى تصميم ورقة الساز المركبة المسننة التـى يحيط بها أوراق نباتية أخرى ثانوية (شكل رقـم ٥٤)، وتظهر بكسوة مسجد الحاج عبد البـاقى جوربجى بكثرة وبخاصة على كسوة واجهات الأكتاف البارزة (لوحة رقـم ٨٣، ٩٩). وأيـضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠).

كما نرى ذلك أيضاً فى تصميم الأوراق النباتية التى الغليظة ذات الأطراف المدببـة التى تخرج ن وردة مركزية وسطى (شكل رقم ١٢٥)، وذلك بكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحـة رقم ١٩٢). وهو ما يتشابه بدرجة كبيرة مع تصميم الأفرع النباتية التى يفصل بينهـا مثلثـات متقابلة الرؤوس وتلتف حول وردة مركزية (شكل رقم ١٥١)، وهو ما يوجد بكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٩)، حيث نفذت الأوراق بنفس الأسـلوب الزخرفـى كمـا تـشابهت الألـوان المستخدمة فى تنفيذ عناصر كل منها. حيث يتضمن كل من التصميمين الأسلوب الأوروبـى وخاصة الأسبانى والذى يتشابه بصورة واضحة وصريحة مع تصميم الأفرع النباتية المتقابلة التى تقسم التصميم إلى نصفين متطابقين (شكل رقم ٣٤).

ثانياً: البلاطات الأوروبية:

أما بالنسبة للبلاطات الأوربية الصنع فيمكن تميزها من خلال عجينة البلاطات التـى تمتاز بنقائها عن عجينة البلاطات المحلية الصنع، وأيضاً يمكن تميز هذه البلاطات من خلال الاساليب الصناعية المستخدمه فيها، حيث جاءت خالية من الثلاث نقاط التى عادة ما توجـد على سطح البلاطات المحلية الصنع والتى تنتج عن عملية الحرق، ذلك بالإضافة إلى اسلوب زخرفة هذه البلاطات التى يعتمد بشكل كبير على إبراز الناحية الجمالية الزخرفية بالتصميمات المختلفة، وهو ما يظهر بوضوح فى تقليد تصميمات البلاطات العثمانية لاسيما ذات الزخارف النباتية.

وقد جاءت هذه البلاطات قليلة ومحدودة، حيث تحصر فقط فى بـضعة تـصميمات، الأول منهم عبارة عن نسخة من تجميعة أوراق القرنفل التى تتألف من أربع بلاطات (شكل رقم ٢)، والتى نفذت وفقاً للطابع الزخرفى الأوروبى ونراها فى كسوة محـراب مـسجد الحـاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٠). وأيضاً نرى المثال الثانى لها فى كسوة منزل محارم (لوحة رقـم

٢١٩، ٢٢٥). أما التصميم الثانى فجاء على بلاطة واحدة مستطيلة غير مكتملة (شكل رقم ١٢١)، ونراها بكسوة الواجهة الجنوبية الشرقية بقبة علي المحلي (لوحة رقم ١٠٢)، ويظهر عليها الطابع الأوروبى لاسيما الإيطالى، حيث نفذت العناصر النباتية بأسلوب بسيط وهو ما يظهر بوضوح من خلال رسم زهرة الرمان، كما جاءت نهايات الأفرع النباتية مدببة، أما عن الألوان فقد ساد استخدام اللون الأزرق، واللون الأبيض، واللون الأصفر المائل للون البنى.

كما نرها أيضاً فى كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٨، ٩)، وذلك فى التصميم الذى يتألف من الأوراق النباتية المخروطية ذات الأطراف المدببة التى تلتف حول مركز التصميم وتأتى على أرضية خاصة بها تتخذ نفس أشكال الأوراق النباتية بالإضافة إلى الأرضية العامة للتصميم البيضاء اللون (شكل رقم ١٥)، ونلاحظ رسم عناصر التكوين بخطوط غليظة والاهتمام بالناحية الفنية الزخرفية بدرجة كبيرة. كما نرى مثل هذه السمات فى التصميم الذى يتكون من الأفرع النباتية التى يتخللها أزهار وأوراق نباتية ثلاثية وخماسية (شكل رقم ٩٢)، والذى يوجد بكسوة الجدار الجنوبى الغربى بمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ١٢٨). والتى جاءت فيه الأفرع النباتية على هيئة أشرطة حلزونية مقوسة منفذه بشكل زخرفى ويتخلل بعضها أشكال أنصاف المراوح النخيلية، وقد جاءت الخطة اللونية بهذا التصميم تتشابه بدرجة كبيرة مع التصميم السابق، ويمكن نسبة هذين التصميمين إلى مراكز الإنتاج الأوروبية الإيطالية وذلك من خلال التصميم العام لكل منهما وأيضاً العناصر الزخرفية لهما وطريقة تنفيذ هذه العناصر ذلك فضلاً عن استخدام الألوان الزاهية الساطعة.

كما نرى أيضاً تصميم الوردة الوسطى ذات الثمان بتلات التى يتفرع منها نحو الأركان الأربعة للتصميم أفرع نباتية تتخذ هيئة قلبية (شكل رقم ٩٣)، وذلك بكسوة الجدار الجنوبى الغربى لمسجد الحاج عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ١٢٩). ومن خلال السمات العامة لهذا التصميم وأيضاً العناصر الزخرفية به وخطته اللونية يمكن نسبته بسهوله إلى أحدى مراكز الإنتاج الإيطالية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى، وهو ما يؤكده تنفيذ الأفرع النباتية التى تتخذ شكل القلب بطريقة أقواس السهام وهى من أحدى السمات الفنية للزخرفة الإيطالية خلال عصر النهضة[1].

([1]) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٤.

٢- الزخارف الهندسية:

تمتاز التصميمات الهندسية بالمدرسة الأوروبية بسمات خاصة بها تميزها عن نظيرتها بكل من المدرسة العثمانية التركية والمدرسة المغربية الأندلسية، وأهم هذه السمات وأميزهـا هى ندرة وجود الزخارف الهندسية المستقلة بها، حيث جاء هذا النوع من الزخارف مـشترك مع العناصر الزخرفية النباتية. كما تمتاز أيضاً بأن العنصر المركزى هو الفاصل القاسم بين كل من العناصر الهندسية والنباتية فنراه فى أغلب الأحيان عنصر مركزى تتمحور حوله باقية العناصر النباتية. وكذلك اعتماد هذا النوع من الزخارف علـى التـصميمات المنفـذه علـى تجميعات لاسيما تلك التى تتألف من أربع بلاطات ذلك بالرغم من استخدام الصانع للبلاطات المربعة الكبيرة مقاس ٢٠x ٢٠سم، أو ٢٤x ٢٤سم.

وقد اتسم الأسلوب الهندسى الأوروبى بوجود نوع من الاستمرارية فـى تـصميماته وذلك عن طريق اتصال التجميعات المتجاورة بعضها ببعض من خلال أربـاع أو أنـصاف عناصر زخرفية تشكل عند تلاقيها مع بعضها البعض فى الغالب عنصر زخرفى ثـانوى أو تأتى فى بعض الأحيان لتكون عنصراً أخر يتساوى فى الأهمية مع العنصر الرئيسى، ويظهر كل منهما بشكل متبادل حتى أنه عند النظر إلى مثل هذه التصميمات للوهلة الأولى يـصعب التعرف على أى عنصر منها هو العنصر الرئيسى. وقد جاءت هذه الزخارف متأثرة بأسلوب عصر النهضة الأوروبية من حيث استخدامها لأسلوب الركوكو والباروك فى تنفيذ عناصرها الهندسية. وسنتناول الزخارف الهندسية بهذه المدرسة من خلال المحورين الذى سبق وتناولنا بهما الزخارف النباتية بذات المدرسة والمتمثلة فى، البلاطات المحلية الصنع التى يظهر عليها بوضوح التأثيرات الأوروبية، و البلاطات الأوروبية الصنع.

أولاً: البلاطات المحلية ذات التأثيرات الأوروبية:

ظهرت التأثيرات الأوروبية الهندسية ببعض تصميمات البلاطات الخزفية التى تـزين جدران عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، حيث ضمت هذه البلاطات العديد من النماذج الهندسية ذات الطابع الأوروبى الذى يظهر عادة من خلال تنفيذ العناصر الهندسية بنفس الأسلوب الأوروبى مع رسم عناصر التصميم النباتية بالأسلوب المحلى الذى كان سـائد آنذاك.

فنرى تصميم الخطوط المستقيمة التى تتقاطع وتتوازى مع بعضها البعض وتحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة ولاسيما شكل المعين المركزى (شكل رقم ٣٢)، ويتضح فيه الأسلوب الأسبانى الأوروبى من حيث التصميم العام وأيضاً طريقة رسم العناصر النباتية البسيطة التى تشترك مع نظيرتها الهندسية. بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويظهر هذا التصميم بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٨). ونراه بكثرة فى كسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٢١، ١٢٦)، ويوجد أيضاً بكسوة منزل القناديلى (لوحة رقم ٢٠٣).

كما تم استخدام الشكل المثمن بنفس الطابع الأوروبى وذلك فى تصميم المثمن المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، والذى يظهر به الطابع الزخرفى وفى رسم كل من الشكل المثمن والنهايات الثلاثية التى تنتج عن كل ضلعين منه، علاوة على الألوان ذات الطابع الأوروبى. ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٧، ١٧). وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٩، ٧٥، ٧٦). وبكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٦٧، ١٧٨). وكذلك بكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٩٧، ١٩٩). وبكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٢).

واستخدمت أيضاً الأشكال المثمنة المنفذه بالأسلوب الأوروبى فى التصميمات المثمنة المتشابة التى تتألف من المثمن المهشر الأضلاع الذى يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٢١، ٣٥)، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠). وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٠، ٢٠١، ٢٠٢). وأيضاً بكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٨). وكذلك تصميما المثمن المهشر (شكل رقم ١٣٩، ١٤٠) والذى يوجد بكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢١٨).

وظهرت هذه التأثيرات أيضاً على بعض البلاطات التى تستخدم كأطر، فنراها فى تصميم الشكل السداسى الذى يتقاطع معه معين (شكل رقم ٥)، ويظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢، ٤، ٢٢، ٢٨، ٣١). وأيضاً تصميم الشريطين الملتفين حولها بعضها البعض ويحصرا بينهما أشكال بيضاوية (شكل رقم ٤٣، ٤٥)، والذى يظهر بكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١).

ثانياً: البلاطات الأوروبية:

تتضمن مجموعة البلاطات موضوع الدراسة العديد من البلاطات الأوربية الصنع التى تحمل تصميمات هندسية، وترجع أغلب هذه البلاطات إلى النصف الأول من القـرن التاسـع عشر الميلادى، لذا جاءت نماذجها أكثر من نماذج البلاطات المحليـة التـى تحمـل طابعـاً أوروبياً، ويؤكد ذلك أيضاً انتشار واتساع استخدام البلاطات الأوروبية الـصنع فـى العـالم العربى والإسلامى خلال تلك الفترة. وقد تعدد العناصر الهندسـية المـستخدمة فـى هـذه التصميمات فجاءت ما بين الشكل الخطوط المتعرجة والمستقيمة، والأشكال المثمنة، والأشكال المفصصة، وأشكال الدوائر.

فنرى عنصر الخطوط فى تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفـا مـن قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شـكل رقـم ٣٠)، والذى يأخذ الطابع الزخرفى الأسبانى ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٧). كذلك نرى هذا العنصر فى شكل أشرطة مختلفة الأشكال حيث تم استخدام هذه الأشرطة بشكل واسع على عدة تصميمات ونراها بصفة خاصة فى كسوة مسجد الحاج عبـد الباقى جوربجى (لوحة رقم ١١٦، ١٢٤)، وتتضمن الأشرطة المتداخلة مـع بعـضها الـبعض، والأشرطة المتوازية، وأيضاً الأشرطة المقوسة (شكل رقم ٧٣، ٥٧، ٧٣، ٨٠، ٨٢، ٨٣).

كذلك يظهر الشكل المثمن بصورة واسعة بالعديد من هذه النماذج، فنجده فى تـصميم المثمن المقوس الأضلاع الذى يضم بداخله وردة كبيرة الحجم ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٣١)، ويظهر بالكسوة الخزفية أعلى محراب مسجد تربانة (لوحة رقم ٤١)، ويتضح من خلاله عنصر الاستمرارية الزخرفية من خلال عنصر الوردة الثانوية التى تصل بـين البلاطـات بعـضها ببعض. كما نرى هذا العنصر أيضاً من خلال تصميم الشكل المثمن الذى يضم بداخله أوراق نباتية تخرج من دائرة وسطى مركزية ينبثق منها أشكال دوائـر ومثلثـات صـغيرة، وهـو التصميم الذى اعتمدت علية كسوة مسجد إبراهيم باشا (لوحة رقم ١٣٥، ١٣٦). ويتميـز بقـوة عنصره الثانوى من حيث تساويه فى الأهمية مع العنصر الرئيسى، حيث يتبادل كل منهما مع الأخر بشكل يصعب معه تحديد أيهما العنصر الرئيسي (شكل رقم ٩٧، ٩٨).

كما يظهر الشكل المثمن من خلال تصميم الأشكال المثمنة المستقية الأضلاع المتتالية التى تشغل مركز التكوين وتضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة يخرج منها عناصر زخرفيـــة تشبه رأس السهم(شكل رقم ١٩)، ويظهر به الطابع الأوروبى الإيطالى مــن خــلال عنــصر الأوراق الكأسية الشكل وأيضاً الخطة اللونية لهذا التصميم، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٥، ٢٧). وأيضاً تصميم الشكل المثمن الذى يضم بداخله الشكل النجمى المركب (شكل رقم ٩)، ويوجد بكسوة مدخل مسجد تربانة (لوحة رقم ٦). كذلك نجده فى تصميم المثمن الذى يضم بداخله دائرة مركزية يحيط بها أوراق وأفرع نباتية صغيرة (شكل رقــم ١٢٢)، ويتــضح فيــه الطراز الإيطالى من حيث استخدام الألوان الزاهية الــساطعة والبراقــة، وارتفــاع الناحيــة الزخرفية الجمالية بالتصميم بدرجة كبيرة، ويوجد هذا التصميم بكــسوة الواجهــة الجنوبيــة الشرقية بقبة علي المحلي (لوحة رقم ١٨١).

أما عنصر الدائرة فلم يقل أهمية عن عنصر المثمن، حيث نرى كل منهما جانباً إلــى جانب فى تصميم واحد وذلك فى التصميمين السابقين (شكل رقم ٩٧، ١٢٢)، وذلك بكسوة كــل من مسجد إبراهيم باشا (لوحة رقم ١٣٥، ١٣٦)، وكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٨١). كمــا جاء عنصر الدائرة منفرداً فى كثير من التصميمات ويظهر تارة بشكل مستوى وتارة أخــرى نجده مرسوم بطريقة مفصصة.

بالنسبة للشكل الدائرى فيظهر فى تصميم الدائرة الوسطى المركزية التى يلتف حولها أربعة أشكال قلبية يشغل كل منهم زاوية من زوايا التصميم (شكل رقم ٩١)، ويوجــد بكــسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحة رقم ١٢٧). كما يظهر الشكل الدائرى بتصميم الإكليل الــذى يأتى على تجميعة تتألف من أربع بلاطات (شكل رقم ١٨)، ويتميز بالأزهار الثلاثية الكبيرة ذات النهايات المدببة وتظهر به السمات الإيطالية من خلال التصميم العام والعناصر اللونية، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٤٢). وجاءت فى كسوة مسجد عبد الباقى جوربجى فى صورة بلاطات متناثرة على جدران الأكتاف البارزة. وهو ما يتشابه مع وجودها بكسوة قبة عبد الله المرشدى (لوحة رقم ١٣٩).

أما بالنسبة لشكل الدائرة المفصصة فنراها فــى تــصميم الــدائرتين المفصــصتين المتتاليتين التى يحيط بالخارجية منهما زخارف نباتية بسيطة بينما تضم الدائرة الداخلية وردة ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٥٦)، ويوجد بكسوة مسجد عبد الباقى جوربجى (لوحــة ر قــم ١١٣، ١٢٤). ويظهر على هذا التصميم الطابع الإيطالى حيث يمكن أن نلمس وجه الشبة بــين هــذا

التصميم وتصميم الشكلين المتقاطعين المنفذين بالخطوط المقوسة (شكل رقم ٣٠). وأيضاً نجده بتصميم الدوائر المفصصة المتتالية التى ينبثق منها نحو الأركان أوراق نباتية خماسية بينما يخرج منها نحو الأوسط أفرع نباتية غليظة (شكل رقم ٦)، ويظهر عليه الطابع الأسبانى من حيث التصميم العام أو طريقة تنفيذ الأفرع النباتية الغليظة، ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١)، وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩).

أما عنصر المربع فقد جاء فى تصميم المربع الزخرفى غير المنتظم الذى يضم بداخله أوراق الأكانتس التى تلتف حول شكل نجمى رباعى مركزى (شكل رقم ٢٨)، ويوجد بكسوة محراب مسجد تربانة (لوحة رقم ٣٠)، كما يظهر بصورة مكثفة فى كسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣). ويتضح التشابه الكبير بين هذا التصميم من جهة وتصميم الشكل المثمن المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله الشكل النجمى المركب (شكل رقم ٩)، وذلك من حيث استخدام عناصر زخرفية متقاربة ومتشابة وأيضاً فى الألوان المستخدمة فى تنفيذ هذه العناصر.

وتظهر الزخارف المفصصة أيضاً من خلال تصميم الشكل الدائرى المفصص الذى يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبة رأس السهم (شكل رقم ١٠)، ويظهر بواجهة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٢). كما نرى العناصر النجمية التى جاءت تشغل مركز التصميم وذلك يظهر بتصميم المربع غير المنتظم وأوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وجاءت فى صورة نجمة رباعية كبيرة ونجد هذا التصميم بكسوة محراب مسجد تربانة (لوحة رقم ٣٠)، وأيضاً بكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٣). كما يظهر بشكل نجمى متعدد الأضلاع وبصورة مركبة (شكل رقم ٩)، ويوجد أيضاً بمسجد تربانة (لوحة رقم ٦).

تعد هذه النماذج أبرز التصميمات الهندسية التى جاءت على البلاطات الأوروبية، والتى يمكن أن نضع معها كل من تصميمات البلاطات الحديثة العهد التى تمثل أرضية خزفية بمعظم كسوة عبد الباقى جوربجى (شكل رقم ٥٣)(لوحة رقم ٨٧، ٨٨، ١١٠)، وتلك التى تشغل منتصف كسوة الجدر الشمالى الغربى على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد (شكل رقم ٦٨، ٦٩)، وتمتاز هذه التصميمات بالتشابه فيما بينها (لوحة رقم ١٠٤). وقد اعتمدت هذه التصميمات على عنصر المعين والمربع بكل كبير وذلك مع استخدام عناصر نباتية بسيطة محورة.

الخــــاتمة

قد تكون معالم الدراسات الآثرية جامدة بعض الشيء إلا إن جولة الباحث بين ثنايا هذا البحث قد أتاحت له فرصة التجول بين المساجد الآثرية التى تعود للعصر العثمانى، وهى فرصة اظهرت جانباً حضارياً من جوانب هذا العصر، هذا بالإضافة إلى أن الجانب الحضارى الذى تنوع بين الابتكار والاقتباس والتطوير وكلها معالم حضارية تخص علم الآثار.

ومما لا شك فيه أن دراسة البلاطات الخزفية بمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى (٩٢٣/ ١٢١٣هـ - ١٥١٧/ ١٧٩٨م)، تستهوى وتجذب أي باحث فى مجال الفنون الإسلامية ولاسيما الخزفية منها. ومن خلال دراستى لمجموعة البلاطات الخزفية الباقية بعمائر الوجه البحرى خلال هذا العصر وتتبع تصميماتها وأساليبها الفنية المختلفة خرجت من هذه الدراسة بالنتائج الآتية:

- أوضحت الدراسة وجود نهضة محلية فى إنتاج البلاطات الخزفية بمصر خلال القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى فى الوجه البحرى، حيث تم التعرف من خلالها على نمط طراز جديد من البلاطات الخزفية وهو الطراز المغربى الأندلسى الوافد على مصر فى العصر العثمانى وتحديد أبرز ملامحه وخصائصه من حيث الأسلوب الصناعى والفنى.

- وتوصلت الدراسة إلى أن النهضة المحلية فى صناعة البلاطات المشار إليها جاءت إنعكاساً للأحوال الاقتصادية المزدهرة وقتها وخاصة الأوضاع التجارية، والتى تظهر بوضوح من خلال النمو المتزايد للتجارة الخارجية التى جاءت كنتيجة للمعاهدات التجارية التى أبرمتها الدولة العثمانية مع كثير من الدول الأوروبية لاسيما العظمى منها.

- توصلت الدراسة إلى تحديد الفترة الزمنية الخاصة للمدرسة المحلية بمصر والتأكيد على مرورها بمرحلتين، الأولى هى فترة نضوج وازدهار تتمثل فى استمرار انتاج بلاطات الزليج المتعارف عليها بالمدرسة المغربية الأندلسية، والتى شملت طيلة القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، والمرحلة الثانية التى اضمحلت فيها هذه المدرسة وفقدت سماتها، حيث تأثرت بدرجة كبيرة بالأسلوب والطراز الأوروبى مما جعله يهيمن على هذه المدرسة، وذلك خلال أوائل القرن الثالث عشر الهجرى، التاسع عشر الميلادى.

- حصرت الدراسة جميع أنواع البلاطات الخزفية الموجودة بمختلف عمائر الوجه البحرى بمصر خلال الفترة موضوع البحث، سواء كانت عمائر دينية متمثلة فى مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد الحاج عبد الباقى جوربجى، ومسجد إبراهيم باشا بمدينة الأسكندرية، ومسجد أحمد أغا دومقسيس، ومسجد سيدى محمد العباسي بمدينة رشيد. أو كانت عمائر جنائزية كما فى قبة عبد الله المرشدى، وقبة عبد الوهاب مخلوف بمطوبس، وقبة سالم أبو النجاة بفوة، وقبة الشيخ حسن البدوى بالمحلة الكبرى، وقبة على المحلى برشيد، وقبة أبو النضر شتا بقرية أبو مندور بدسوق. أو كانت عمائر مدنية كما فى كل من منزل القناديلى، ومنزل علون، ومنزل الميزونى، ومنزل محارم بمدينة رشيد.

- أوضحت الدراسة الطرز المختلفة للبلاطات الخزفية التى تشغل بعض أجزاء العمائر سالفة الذكر مع بيان سماتها وخصائصها الفنية والصناعية، وذلك من خلال نسبة كل منها إلى المدارسة الفنية التى تنتمى إليها سواء كانت المدرسة العثمانية، أو المدرسة المغربية الأندلسية، أو المدرسة الأوروبية.

- عقدت الدراسة مقارنة بين نماذج البلاطات المختلفة التى جاءت بعمائر الوجه البحرى بمصر خلال الفترة العثمانية بعضها ببعض، وبينها وبين مثيلتها فى بعض عمائر مدينة القاهرة وبلدان الشمال الأفريقى.

- ربطت الدراسة بين المدرسة الأم بشمال أفريقيا والمدرسة المحلية بمصر والتى تعد رافداً من روافدها، وذلك من خلال استعراض الأسلوب الصناعى والزخرفى بكل منهما والتعرض للعديد من نماذج البلاطات المنتشرة بالكثير من عمائر الشمال الأفريقى التى تتطابق كلياً معها نماذج البلاطات بالمدرسة المحلية.

- أوضحت الدراسة كذلك مدى انتشار هذا النوع من البلاطات بشكل كبير فى مدن الوجه البحرى بمصر آنذاك، وارتباط ذلك بالجالية المغربية لاسيما فى عمائر كبار التجار، وهو ما يؤكده ما وصلنا منها، فضلا عن الإشارات العديدة الموجودة بالوثائق (حجج وقف هذه العمائر).

- بينت الدراسة العناصر الفنية الزخرفية لبلاطات الزليج بالمدرسة المحلية وأصولها، سواء كانت الأصول المغربية الأندلسية أو كانت الأصول العثمانية التركية، وذلك من خلال مجموعة البلاطات التى تزين بعض العمائر العثمانية بالوجه البحرى بمصر.

- أبرزت الدراسة معالم التيار الحضارى والفنى العثمانى الوافد على هذه المدرسة المحلية فى موطنها الأصلى بشمال أفريقيا وتوضيح أسباب وجود هذا التيار وتحديد العناصر الفنية الوافدة المميزة لهذا التيار وسماته الفنية، وكذلك التعرف على أهم مركز انتاج البلاطات الخزفية بتركيا العثمانية خلال فترة عصرها الذهبى الواقع بين القرنين الهجريين العاشر والثانى عشر، السادس عشر والثامن عشر الميلاديين.

- أوضحت الدراسة إسهامات وتأثيرات المدرسة الأوربية فى المدرسة المغربية الأندلسية والمدرسة المصرية المحلية، وذلك من حيث جلب بلاطات من بعض بلدانها ولاسيما ايطاليا وأسبانيا، وأيضا من حيث التأثير الوافد منها على بلاطات الزليج الذى يظهر من خلال أسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية ببعض التصميمات، مع بيان أهم الخصائص الفنية والصناعية للمدرسة الأوروبية فى إنتاج البلاطات الخزفية والتعرف على أبرز مراكزها الإنتاجية.

- وظهر لنا من خلال الدراسة الخصائص الصناعية والفنية بالمدرسة المغربية لإنتاج البلاطات الخزفية بشمال أفريقيا مع بيان أهم مراكز الإنتاج بها مثل القلالين ونابل وفاس، ودراسة السمات المميزة بكل منها.

- قامت الدراسة بتسجيل شامل للبلاطات موضوع البحث وذلك من خلال الدراسة الوصفية والأشكال الزخرفية فضلا عن اللوحات الفوتوغرافية فى محاولة لتوثيق هذه البلاطات توثيقاً علمياً، وخاصة بعد تعرض أكثرها للأضرار البالغة الناتجة عن سوء تصرف الأهالي ورواد أماكن تواجد هذه البلاطات والذى يرجع لعدم تقديرهم قيمتها الفنية والتاريخية، أو التى ترجع للعوامل الطبيعة سواء عامل الزمن أو الرطوبة التى تعد سمه من سمات مدن الوجه البحرى بمصر ولاسيما تلك المطلة على سواحل البحر المتوسط مثل الأسكندرية ورشيد مما ساعد على طرد هذه البلاطات لطبقة الطلاء الزجاجى والألوان بها.

- قامت الدراسة بنشر العديد من التجميعات الخزفية للمرة الأولى، وذلك من حيث النشر العلمى الذى شمل الدراسة الوصفية والتحليلية.

- أبرزت الدراسة الأسلوب الصناعى والفنى للصانع مسعود السبع، وحددت ملامح إنتاج مدرسته، التى تميزت بإنتاج البلاطات ذات المقاسات الصغيرة، وتلك التى تتألف من تجميعات تتضمن أعداداً كبيرة من البلاطات.

- أوضحت الدراسة المراحل المختلفة لإنتاج البلاطات الخزفية، من خلال التعرف على الأساليب الصناعية المختلفة لهذه المراحل، وأيضاً طريقة تنفيذ الزخارف على هذه البلاطات، ذلك مع بيان لأنواع بعض الأكاسيد المستخدمة فى عملية الزخرفة وخصائص كل منها، وإعطاء صورة عامة لشكل الأفران المستخدمة فى انتاج البلاطات الخزفية خلال العصر العثمانى.

- أوضحت الدراسة سعة انتشار واستخدام التراابيع الرخامية جانباً إلى جنب مع البلاطات الخزفية، لاسيما تلك التى توجد بوسط الكسوات الخزفية. وبيان مدى النفع الذى عاد على هذه الكسوات من حيث إعطائها صلابة ومتانة جعلتها باقية فى حالة جيدة إلى يومنا هذا.

- أظهرت الدراسة أهم العناصر النباتية والهندسية التى جاءت بالتصميمات الزخرفية التى ظهرت بالبلاطات الخزفية بعمائر الوجه البحرى بمصر العثمانية، مع بيان السمات والمميزات الخاصة لكل منها، وعلاقة الترابط والتواصل التى تجميع بين كل من عناصرها.

- وتكشف لنا من خلال هذه الدراسة ندرة استخدام الزخارف الكتابية خلال العصر العثمانى ببلاطات المدرسة المحلية بمصر بصفة عامة، مع بيان ندرة استخدام هذه العناصر بالبلاطات التى تزين عمائر الوجه البحرى التى ترجع لنفس الفترة، حيث اقتصرت فقط على توقيع الصانع مسعود السبع الذى يظهر بكسوة العقد المدائنى بمدخل مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى.

- أكدت الدراسة على مفهوم عدم ارتباط البلاطات بتاريخ المنشأة الموجودة فيها وشيوع إعادة استخدام البلاطات الخزفية أكثر من مرة عن طريق نزعها من بعض العمائر أثناء

تجديدها وصيانتها، أو استخراج هذه البلاطات من عمائر متهدمة ثم استخدامها فى عمائر حديثة أو إضافتها فى عمائر أخرى. مما ساعد على وجود تجارة خاصة بمثل هذا النوع من البلاطات المعاد استخدامها.

- أوضحت الدراسة الأهمية البالغة لكل من الأسلوب الصناعى والزخرفى للبلاطات الخزفية ودورهما المهم فى محاولة تأريخ لهذه البلاطات من جهة، والتعرف على مراكز إنتاجها من جهة أخرى، ومعرفة كونها متطابقة مع تاريخ المنشأة التى تكسو جدرانها من عدمه من جهة ثالثة. كما رأينا ذلك فى كسوة مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى.

المصـــــــادر والمـــــراجع

القرآن الكريم.

أولاً: الوثائق:

١- سجلات محكمة الأسكندرية الشرعية: سجل رقم ٧، مادة ٢٥٠، سنة ٩٧١هـ / ١٥٦٣م.

٢- سجلات محكمة رشيد الشرعية: سجل رقم ١٠، مادة ١٦٦١، سنة ٩٨٨هـ / ١٥٨٠م. وسجل رقم ٣٠، مادة ١٨٠٥، سنة ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م.

٣- وثيقة وقف مسجد الحاج إبراهيم تربانة، وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٠٥هـ/ ١٦٩٣ م.

٤- وثيقة وقف مسجد الحاج عبد الباقى جوربجى رقم ٢٣٨٣ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٧٢هـ/ ١٧٥٩ م.

ثانياً: المصادر:

١- ابن إياس (أبو بكر محمد المتوفى سنة ٩٣٠هـ/ ١٥٢٥م)، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، تحقيق محمد مصطفى، القاهرة، ١٩٦١م.

٢- ابن بطوطة (محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللوانى الطلخي، المتوفى سنة ٧٧٩هـ / ١٣٧٧م)، تحفة النظار فى غرائب الأمصار، دار صادر للنشر، بيروت ١٩٩٢م.

٣- ابن زنبل الرمال (الشيخ أحمد الرمال، المتوفى سنة ٩٦٠هـ/ ١٥٥٦م)، آخرة المماليك، "واقعة السلطان الغورى مع سليم العثمانى"، تحقيق عبد المنعم عامر، إشراف وتقديم عبد الرحمن الشيخ، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤- ابن عبد المنعم الحميرى (محمد بن محمد بن عبد الله بن عبد المنعم بن عبد النور أبو عبد الله الحميري، المتوفى سنة ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م)، الروض المعطار فى خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٧٥م.

٥- أحمد شلبى عبد الغنى الحنفى المصري (المتوفى سنة ١١٥٠هـ/ ١٧٣٧م)، أوضح الإشارات فيمن تولى مصر والقاهرة من الوزراء والباشات، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن هبد الرحيم، القاهرة، ١٩٧٨م.
٦- الاصطخري (أبو إسحاق إبراهيم بن محمد، المتوفى سنة ٣٤٠هـ/٩٥١م)، المسالك والممالك. نشره دي غوي، ١٩٨٧م.
٧- البغدادى (صفى الدين عبد المؤمن بن عبد الحق البغدادى، المتوفى سنة ٧٣٩هـ/ ١٤١٨م)، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، تحقيق علي محمد البجاوى، ثلاثة أجزاء، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، (١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م).
٨- الجبرتى (عبد الرحمن بن حسن الجبرتى، المتوفى سنة ١٧٥٤هـ/ ١٨٢٢م): عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الأول.
٩- الحموى (ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي شهاب الدين، (٥٧٤- ٦٢٦هـ/ ١١٧٨- ١٢٢٩م)، معجم البلدان، تحقيق، فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م، الآجزاء ١، ٢، ٤، ٥، ٦.

ثانياً: المعاجم:

١- أبن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الانصاري، ٦٣٠- ٧١١هـ / ١٢٣٢- ١٣١١م)، معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م.
٢- الأزهري (محمد بن أحمد بن الأزهر الهروى أبو منصور، ٢٨٢- ٣٧٠ هـ / ٨٩٥ – ٩٨١ م)، معجم تهذيب اللغة، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣م)، الطبعة الثانية، معاجم اللغة.
٣- الجوهري (إسماعيل بن حماد الجوهري أبو النصر، المتوفى سنة ٣٩٣ هـ / ١٠٠٣ م)، معجم الصحاح، الموسوعة الشعرية، أسطوانة مدمج (C.D)، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣ م)، الطبعة الثانية معاجم اللغة.

٤- الزبيدى (محمد بن محمد بن محمد عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، ١١٤٥- ١٢٠٥ هـ/ ١٧٣٢- ١٧٩٠م)، معجم تاج العروس من جوهر النفوس، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣ م)، الطبعة الثانية، معاجم اللغة.
٥- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

ثالثاً: المراجع العربية:

١- إبراهيم إبراهيم عنانى: رشيد فى التاريخ "دراسة فى التاريخ والآثار والسياحة"، مؤسسة شباب الجامعة، الأسكندرية، ١٩٨٧م.
٢- ابن عذارى: البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الرابع، نشر هويثى ميرندا ومحمد بن تاويت النطونى، الرباط، ١٩٦٢م.
٣- أبو أدهم عباده بن عبد الرحمن رضا: القطوف الدوانى فى التاريخ الأسبانى، الطبعة الأولى، القاهرة،(١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م).
٤- أبو الوفا التفتازانى: مفردات الحياة الصوفية، مطبوعات آل البيت، الأردن، ١٩٨٨م.
٥- أحمد أحمد الحتة: تاريخ مصر الاقتصادى فى القرن التاسع عشر الميلادى، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٥٨م.
٦- أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة، ١٩٧٦م.
٧- أحمد رجب محمد علي: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه فى الفن الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٦م.
٨- ـــــــــــــــ: المسجد النبوى بالمدينة المنورة ورسومه فى الفن الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٩- أحمد شلبى: موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، الجزء الخامس، الطبعة الخامسة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٢م.
١٠- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م.

١١- استيف: موسوعة وصف مصر، النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية، ترجمة زهير الشايب، الطبعة الأولى، المجلد الخامس، الجزء الثالث، القاهرة، ١٩٧٩م.
١٢- إسماعيل سرهنك: حقائق الأخبار عن دول البحار، الطبعة الأولى، الجزء الثـانى، القاهرة، ١٨٩٥م.
١٣- الأطلس العربي: الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليميـة، الإصدار التاسع (١٤١٠ هـ/١٩٩٠ م).
١٤- أطلس المواقع الأثرية بباقى محافظات الوجه البحرى: مشروع نظـام المعلومـات الجغرافى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثار، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢م.
١٥- أطلس المواقع الأثرية بمحافظة البحيرة: مشروع نظام المعلومات الجغرافى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثار، القـاهرة، أغسطس ٢٠٠٢م.
١٦- أطلس المواقع الأثرية بمحافظة كفر الشيخ: مشروع نظام المعلومـات الجغرافـى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثـار، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠١م.
١٧- السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث من الفتح العثمانى إلى الإحتلال البريطانى (١٥١٧/ ١٨٨٢م)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
١٨- إلهام محمد ذهنى: مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن الـسادس عـشر والسابع عشر الميلادى، القاهرة، ١٩٩١م.
١٩- أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية، القاهرة ١٩٨٦ م.
٢٠- أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية منذ نـشأتها حتـى سـنة ١٩١٩م، القاهرة، ١٩٦٧م.
٢١- أندرية ريمون: الحرفيون والتجار فى القاهرة فى القرن الثـامن عـشر، جـ ٢، الطبعة الأولى، ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسى جمال الدين، مراجعـة: رءوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
٢٢- أوقطاى أصلانا: فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسي، القاهرة، ١٩٨٧م.
٢٣- باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف النباتيـة)، ترجمـة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٤- باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف الهندسية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٥- ثروت عكاشة: مصر فى عيون الغرباء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢٦- جميل خانكى: تاريخ البحرية المصرية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٨م.

٢٧- جولوا: وصف مصر، المجلد الثالث " المدن والأقاليم المصرية "، ترجمة زهير الشايب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٨- جيرار، موسوعة وصف مصر، الحياة الإقتصادية فى مصر فى القرن الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٩- حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٧م.

٣٠- ــــــــــ: الخط الفن العربى الأصيل، مقال فى كتاب حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٦م.

٣١- ــــــــــ: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول والثانى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.

٣٢- ــــــــــ: دراسات فى فن النهضة وتأثرة بالفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.

٣٣- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة، الجزء الاول، القاهرة، ١٩٤٦م.

٣٤- حسنى محمد نويصر: العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣٥- حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، طباعة دار الزهراء للإعلام العربي ١٩٨٧م.

٣٦- خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد دراسة عن المدينة وعمائرها الدينية والمدنية، مطابع الأهرام القاهرة ١٩٨٩م.

٣٧- ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

٣٨- ــــــــــ: فنون القاهرة فى العهد العثمانى ١٥١٧ - ١٨٠٥ م، الطبعة الثانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤ .

٣٩- رضا هلال: السيف والهلال" تركيا من أتاتورك إلى أربكان" الصراع بين الموسسة العسكرية والإسلام السياسى، دار الشروق، القاهرة، (١٤١٩هـ / ١٩٩٩م).

٤٠- رفعت موسى محمد: الوكالات والبيوت الإسلامية فــي مــصر العثمانيــة، الــدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م).

٤١- رمسيس عوض: محاكم التفتيش فى أوروبا – العــصور الوســطى- ، طبعــة دار الأنصار، بيروت، ١٩٨٤م.

٤٢- رينهرت دوزى: المسلمون فى الأندلس، الجزء الثالث، ترجمة حسن حبشي, الهيئــة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٤٣- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمــع المــصرى للثقافــة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م.

٤٤- سامى رزق بشاى، وفاروق وجدى إبراهيم، ومحمد عبد الفتاح عبد المجيد: تــاريخ الزخرفة، مطابع الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م.

٤٥- سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعيــة والمدرســية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

٤٦- ــــــــــــ: الفنون الإسلامية، الهيئة المــصرية العامــة للكتــاب، القــاهرة، ١٩٨٦م.

٤٧- ــــــــــــ: محافظات الجمهورية العربية المتحدة – جمهورية مصر العربيــة إبان الوحدة مع سوريا – وآثارها الباقية فى العصر الإسلامى، دار التحرير للطبــع والنشر، عن لجنة الخبراء بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية (القاهرة ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م).

٤٨- ــــــــــــ: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ٢٠٠٠ م، جـ ٥.

٤٩- سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقى، دمشق، (١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩ م).

٥٠- شارل ديل: البندقية جمهورية ارستقراطية، ترجمة أحمد عزت عبد الكريم توفيــق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م.

٥١- شرف الدين بوذاد: الجزائر بين الماضى والحاضر، دراسة فى المكــان والزمــان، طباعة دار الإبراهيمي، قسنطينة، ١٩٨٢ م.

٥٢- شفيق غربال: تونس الخضراء، دائرة المعارف الإسلامية، القــاهرة،(١٣٦٢هــ/ ١٩٤٣م).

٥٣- صلاح أحمد هريدى: الحرف والصناعات فى عهد محمــد علــي، دار المعــارف، الأسكندرية، ١٩٨٥م.

٥٤- ــــــــــــــ: دراسة عن بعض جمارك مصر فى القرن الثامن عشر، دار المعارف الجامعية، الأسكندرية، ١٩٨٩م.

٥٥- عادل سعيد بشتاوى: الأندلسيون المواركه، دراسة فى تاريخ الأندلسيين بعد سقوط غرناطة، مطابع إنترناشيونال بيرس، القاهرة، (١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م).

٥٦- عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥٧- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصرى فى القرن الثامن عشر، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٨٦م.

٥٨- ــــــــــــــ: فصول من تاريخ مصر الإقتصادى والإجتماعى فى العصر العثمانى، تاريخ المصريين العدد ٣٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

٥٩- عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس فى العصر الحفصى، تعريب، محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتى، دار سراس للنشر، ١٩٨١م.

٦٠- عبد العزيز الشناوى: الأزهر جامعاً وجامعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الجزء الأول، الطبعة١، ١٩٨٣م.

٦١- ــــــــــــــ: الدولة العثمانية دولة مفترى عليها، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الثانى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨٦م.

٦٢- عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، دراسة أثرية فنية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م.

٦٣- عبد الفتاح مقلد الغنيمى: موسوعة تاريخ المغرب العربي: "بنى حفص وبنى زيان وبنى مرين وبنى وطاس والسعديين وظهور الأشراف العلويين"، دراسة فى التاريخ الإسلامى، الجزء الخامس والسادس، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٤م.

٦٤- علماء الحملة الفرنسية: موسوعة وصف مصر " قاهرة المماليك"، ترجمة منى زهير الشايب، الجزء الحادى عشر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢م.

٦٥- علي مسعود البلوشي، سعيد علي حامد، صلاح بهنس، صالح ونيس، احمد سعيد عبد الرحمن، أشرف محمود، زياد حجازى: موسوعة الآثار الإسلامية فى ليبيا، منشورات مصلحة الآثار، وجمعية الدعوة الإسلامية العالمية.

٦٦- عمر الإسكندر، سليم حسن: صفاحات من تاريخ مصر، تاريخ مصر من الفتح العثمانى إلى قبيل الوقت الحاضر، مراجعة الكابتن أ. ج. سفدج، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

٦٧- فاروق عثمان أباظة: تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وأثرة على سواحل مصر الشمالية أثناء القرن السادس عشر، تاريخ المصريين، العدد (٢٠٠)، "سواحل مصر الشمالية عبر العصور"، إعداد عبد العظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١م.

٦٨- فولنى: ثلاثة أعوام فى مصر وبر الشام، ترجمة إدوارد البستانى، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٩٤م.

٦٩- كارلو بويانى، كارمن رافانيلى جويدوتى: سيراميك فاينسا، مختارات لاعمال فنية من العصور الوسطى إلى اليوم، ترجمة المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة، جاليرى مركز الهناجر للفنون (٢٣ مايو : ٢٢ يونية) القاهرة، ١٩٩٨م.

٧٠- ليلى الصباغ: الجاليات الأجنبية فى بلاد الشام فى العصر العثمانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٩م.

٧١- ليلى عبد الطيف: الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٧م.

٧٢- ليلى عبد الطيف: دراسات فى تاريخ ومؤرخى مصر والشام، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٨م.

٧٣- ماكس هرتز: لمحة فى تاريخ فن العمارة وسائر الفنون العثمانية بمصر، ترجمة علي بهجت، القاهرة، ١٩٠٩م.

٧٤- مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، يناير ١٩٩١ م.

٧٥- محسن علي شومان: اليهود فى مصر العثمانية حتى القرن التاسع عشر، الجزء الثانى، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٧٦- محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية (الكتاب الثانى)، الطبعة الأولى، دار القاهرة، (٢٠٠٤م).

٧٧- ــــــــــــــــــــــ: موسوعة العمارة الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على (٩٢٣- ١٢٦٥ هـ / ١٥١٧- ١٨٤٨ م), الكتاب الأول, مكتبة زهراء الشرق, القاهرة، ١٩٩٨م.

٧٨- محمد رفعت رمضان: علي بك الكبير، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٠م.

٧٩- محمد رمزى: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثانى، البلاد الحالية، الجزء الثانى، المحافظات ومديريات القليوبية والشرقية والدقهلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
٨٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، القاهرة، ١٩٧٤م.
٨١- محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام فى الأندلس، جـ ٤، عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٨٢- محمد عفيفى: الأقباط فى مصر فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
٨٣- محمد عمارة: الوسيط فى المذاهب والمصطلحات الإسلامية، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٨٤- محمد ماجد خلوصي: المسجد عمارة وطراز وتاريخ, مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٨٥- محمد محمد زيتون: إقليم البحيرة، صفحات مجيدة من الحضارة والثقافة والكفاح، الأسكندرية، ١٩٦٢م.
٨٦- محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى فى مصر، القاهرة، (١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م).
٨٧- محمود صابر: الخزف صناعة وفن وتاريخ، القاهرة، ١٩٥٠م.
٨٨- مرثيدس غارسيا: محاكم التفتيش والموريسكيون، ترجمة خالد عباس، طباعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م،
٨٩- مصطفى رمضان: مصر العثمانية، طبعة مكتبة الحسين الجامعية، القاهرة، ١٩٨٣م.
٩٠- موسوعة الخط العربى: اسطوانة مدمجة " c.d "، نادى تراث الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ٢٠٠٠.
٩١- نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب فى العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
٩٢- نفين مصطفى حسن: رشيد فى العصر العثمانى دراسة تاريخية وثائقية، مراجعة وتقديم: محمد محمود السروجي، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
٩٣- نللى حنا: ثقافة الطبقة الوسطى بمصر العثمانية (ق ١٦م – ق ١٨م)، ترجمة رءوف عباس، طبعة خاصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

<u>رابعاً: الدوريات ودوائر المعارف:</u>

١- احمد الشنتناوى، ابراهيم زكى خورشيد، عبد الحميد يونس: دائرة المعارف الإسلامية، المجلد التاسع، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢- الحسين بن على حرب: دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري – الجزء الثانى عشر – الطبعة الأولى(١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م).

٣- حسن عبد الوهاب: القاشانى فى الآثار العربية بمصر، مجلة الهندسة، السنة ١٤، العدد ١١- ١٢، أول ديسمبر سنة ١٩٣٤ م.

٤- ــــــــــــــ: توقيعات الصناع على أثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصرى – المجلد ٣٦، القاهرة، ١٩٥٣ – ١٩٥٤م.

٥- ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية، دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفةالمعمارية، مجلة كلية الآداب، القاهرة ١٩٩٢م، عدد خاص ٥٧.

٦- ــــــــــــــ: بلاطات خزفية عثمانية فى الجامع الجديد بمدينة تونس (١١٣٦- ١١٣٩هـ/ ١٧٢٣-١٧٢٧م)، دراسات فى آثار الوطن العربى، الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب، الندوة العلمية الثانية، الجزء الثانى، طباعة مطابع جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٧- روبيرت مونتران: العلاقات بين القاهرة واستانبول أثناء الحكم العثمانى لمصر من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، مجلة المجلة، العدد ١٥٨، القاهرة، ١٩٧٠م.

٨- صلاح أحمد هريدى: الإدارة فى الأسكندرية فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية العربية للدراسات العثمانية، تونس، العدد الخامس، السادس، ١٩٩٢م.

٩- ــــــــــــــ: الحياة الإقتصادية والإجتماعية فى مدينة رشيد فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية المصرية، العدد رقم ٣٠، ٣١ لسنة ١٩٨٣، ١٩٨٤م.

١٠- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: وثائق توضح دور الجاليات المغربية فى تاريخ مصر الحديث، المجلة التاريخية المغربية، العددين السابع والثامن، ١٩٧٧م.

١١- عبد اللطيف إبراهيم على: سلسلة الوثائق التاريخية القومية – مجموعة الوثائق المملوكية – وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى – مجلة كلية الآداب – المجلد الثامن عشر، الجزء الثانى، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٦م.

١٢- عوض عوض محمد الأمام: مسجد إبراهيم تربانة بالأسكندرية (١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)، دراسة أثرية وثائقية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م.

١٣- ليلى الصباغ: الوجود المغربى فى المشرق المتوسطى فى العصر الحديث، المجلة التاريخية المصرية، العدد (٧، ٨)، يناير ١٩٧٧م.

خامساً: الرسائل العلمية:

١- أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية الباقية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م.

٢- أمال منصور محمود: خزف كوتاهية خلال القرن الثامن عشر, دراسة أثرية حضارية, رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٤١١هـ / ١٩٩١ م).

٣- تفيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية فى العصرين المملوكى والعثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.

٤- حمزة عبد العزيز بدر: أنماط المدفن والضريح فى القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٩م.

٥- ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.

٦- زينب محمد الغنام: الجاليات الأجنبية ودورها فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى مصر أبان العصر العثمانى(١٥١٧هـ / ١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، ١٩٨٨م.

٧- سميرة فهمى علي: دور عربان الوجه البحرى فى تاريخ مصر العثمانية (٩٢٣-١٢١٣ هـ / ١٥١٧- ١٧٩٨ م)، رسالة دكتوراه، كلية الأداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٨٩م.

٨- على أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات فى مصر العثمانية "دراسة فنية آثرية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

٩- محمد عبد الحفيظ محمد: دور الجاليات الأجنبية والعربية فى الحياة الفنية فى مصر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م.

١٠- محمد عبد العزيز السيد: عمائر مدينة فوة فى العصر العثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م.

١١- محمد على حامد بيومى: صور الطغراء العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

١٢- محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية الباقية بالدلتا دراسة أثرية معمارية, رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

١٣- محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية فى العصر العثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.

١٤- مصطفى بركات محسن علي: دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسة الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

سادساً: مواقع بالشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).

1- www.aljesr.nl/hollanda.com.

2- www.ar.wikipedia.org.

3- www.egypt.com/egyptana/Egyptian.

4- www.kaf.gov.eg/architecture.

5- www.mwri.gov.eg/egsa/cover.htm.

6- www.ricadb.ioc.u-tokyo.ac.jp.

سابعاً: المراجع الأجنبية:

1- Andre Thevet: Voyage en Egypte 1549- 1552, L'institut Français D'archéologie Orientale du Caire, 1984.

2- Anne Berendsen and others. Tiles, A General rlistory Trans. By Janet Seligman New Yourk. The Viking Press 1967.

3- Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs. Ankara.

4- Bel (A): Les industries de La céramique a Fès. Alger 1918.

5- Champret (J): Repertoire de la Majolique, Italienne, Ed Nomis,Paris.

6- Gabrid Bear: Studies in the Social History of Modern Egypt, Chicago, 1969.

7- Garnier (E): Dictionnaire de la Céramique L'librairie de l'art. Paris.

8- Gavault (P): Notice sur la Bibliothique Musée d'Alger Revue Africaine, 1894.

9- Harvard (H): Histoire de la fiancé delft. Paris 1878.

10- Honey (W.B): The Art of the potter, New York, Beech Hwst press 1955.

11- Islamic Karamik: Hetjens Musaum. Dűsselderf. Berlin.

12- Janneau (J): Les Arts du Feu. Presse Universitaire de Paris.1948.

13- Jeanne Mouliērac: Céramiques du monde musulman, Paris 1999.

14- John B. Kenny: The Complete book of pottery making, New York, Green Berg. 1949.

15- Lane (A): A Guide to the Collection of tile. Victoria and Albert museum, London 1962.

16- Latham (J.D): Toward a study of Andalusian immigration, and it's place in Tunisian history, (Cahiers de Tunisie, 1957).

17- Lisse (p), Luis (A): Les Potiers de Nabeul, Institut des Belles Lettres de Tunis, Tunis, 1956.

18- OZ (T): Turkish Tiles, Ankara, 1950.

19- Prost (M.S): Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt. Institut François d'Archeogie Orientale due Cairo, Tom TV.1916.

20- Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis (18e / 19e siècle), Centre National de la Recherche, Scientifique 1971.

21- Ricard (P): Pour Comprendre L'Art Musulman dans L'Afrique du Nord et en Espagne. Hachette. Paris 1924.

22- Richard Pococke: A description of the east and some other countries, (London, Vol. 1, 1743).

23- Serpil Bagcl and Zeren Tnindi: The Ottomans From Mehemed II To Murad III, "Art of The Ottomans Curt", Part of book "Turks: A Journey of A Thousand Years, 600-700, Edited by David (J), Roxburgh, Royal Academy of Arts, London, 2005.

24- Shaw, (S.J): The Financial and Administrative Organization and Development of Ottoman Egypt (1517- 1798). Princeton, (New-jersey), 1962.

25- Wendy (M) Watson: Italian Renaissance Ceramics, From the Howard 1. And Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art. Occasion of the exhibition, 2001, 2002.

Abstarct

The study consists of two volumes, the first for the text in (435) pages and the second for the figures and plates (catalogue), contains (158 figures) and (229) plates.
The first volume divided to preface, introduction and four chapters.

Introduction about the economic and social conditions of Lower Egypt cities during the Ottoman epoch.
Chapter one The tiles in religious constructions.
Chapter two The tiles in funeral constructions.
Chapter three The tiles in civil constructions
Chapter four The industrial and decorative methods
, and includes studying of different artistic styles (schools) of centers which famed in ceramic's productions during the Ottoman periods.
The study ended with the conclusion that contains the results of the research, such as:

- The study published a great number of tile's panels for the first time, and some of it had lost during the preparation of the study.
- the study proved that there is a local activity in ceramic production in Egypt during the ottoman epoch (12^{th} A.H.\ 18^{th} A.D.).
- the study demonstrated the relation between the Egyptian local style in ceramic production with that of Morocco & Andalus.

Then the conclusion supplemented by list of bibliography of sources and references.

Key Words:

- Islamic Tiles
- Ottoman epoch
- Zilige
- The Moroccans
- Alexandria
- Rashid
- Foa
- Abd Albaqi Gourbgi
- Ibrahim Terbana
- Doumqsis

Cairo University
Faculty of Archaeology
Islamic department

"The Tiles in the Ottoman constructions in Lower Egypt Archaeological artistically Study"

A thesis offered to obtain Master Degree in the Islamic Archaeology

Prepared by

Khaled Herfy Khamess

Under the Supervision of

Prof.Dr. Rabie Hamed Khalifa

Professor of Islamic Arts & archaeology
Faculty of Archaeology, Islamic department
Previous Chef of Islamic department
Previous Vice-Dean of student's affairs
Cairo University

Volume 1
2006